ଡକ୍ଟର ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ

Digitized by srujanika@gmail.com

ନାଟ୍ୟଧାରା

ଲେଖକ

ଡକ୍ଟର୍ ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ

ଗ୍ର ନ୍ଥ ମ ନ୍ଦି ର,

ବିନୋଦବିହାରୀ, କଟକ-୨

Digitized by srujanika@gmail.com

ଓଡ଼ିଆ ଗଦ୍ୟର ସୁନିପୁଣ ବିନ୍ଧାଣି, ସୁଦକ୍ଷ ସଂଗଠକ,
ବିଶିଷ୍ଟ ଶିକ୍ଷାବିତ୍
ବହୁଦର୍ଶୀ ତଥା ଦୁର୍ଲଭ ପାଣ୍ଡିତ୍ୟର ଚଳନ୍ତି ବିଶ୍ୱକୋଷ,
ଶ୍ରୀଯୁକ୍ତ ବୈକୁଣ୍ଠ ନାଥ ରଥ... ମହୋଦୟ... ମାନନୀୟେଷୁ...

ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ

ପ୍ରକାଶକ : ମନୋଜ କୁମାର ମହାପାତ୍ର
ଗ୍ରନ୍ଥମନ୍ଦିର, ବିନୋଦବିହାରୀ, କଟକ-୨

ମୁଦ୍ରକ ଅପ୍ରତିମା ଅଫ୍‌ସେଟ୍ ପ୍ରିଣ୍ଟର୍ସ୍,
ସୂତାହାଟ, କଟକ-୧

ଡି.ଟି.ପି. ସଫ୍‌ଟେକ୍ କଂପ୍ୟୁଟର୍
କଲ୍ୟାଣୀ ନଗର, କଟକ ।

ପ୍ରଚ୍ଛଦଚିତ୍ର : ଶ୍ରୀ ଅସୀମ ବସୁ, ଭୁବନେଶ୍ୱର ।

ପ୍ରଥମ ସଂସ୍କରଣ : ଡିସେମ୍ବର, ୧୯୯୯
ଦ୍ୱିତୀୟ ସଂସ୍କରଣ ୨୦୧୩
(ଛାପାସଂଖ୍ୟା) - ୭୦୦

ମୂଲ୍ୟ : ଟ. ୨୫୦/-

Digitized by srujanika@gmail.com

ମୁଖବନ୍ଧ

'ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ' ସମ୍ପର୍କରେ ଖଣ୍ଡିଏ ପୁସ୍ତକ ଲେଖିବାର କଳ୍ପନା ମୋର ବହୁଦିନର । ଅନ୍ୟ ଭାଷାରେ ଯେତେବେଳେ ଏ ସମ୍ପର୍କୀୟ କୌଣସି ଆଲୋଚନା ଦେଖେ, ସେତେବେଳେ ଏ ଚିନ୍ତା ବାରମ୍ବାର ମୋ ମନକୁ ଆସେ । ସ୍ୱର୍ଗୀୟ ଗିରିଜାଶଙ୍କର ରାୟ ଓଡ଼ିଆରେ ପ୍ରଥମେ ନାଟକ ସମ୍ପର୍କୀୟ ଆଲୋଚନା ଗ୍ରନ୍ଥ ରଚନା କରନ୍ତି । ତା'ପରେ ବହୁ ବିଦ୍ୱାନ୍ ଏ ଦିଗରେ ପ୍ରୟାସ କରିଛନ୍ତି । ସେ ସବୁ ଦେଖିବାପରେ ମୁଁ ଆଉ ଏ ଦିଗରେ ବିଶେଷ ଆଗ୍ରହୀ ହୋଇନଥିଲି । ତେବେ ମଝିରେ ମଝିରେ ଏଥିପାଇଁ ଅନୁରୋଧ ଆସିବାପରେ ଶେଷରେ ମନ ସ୍ଥିରକରି କାମ ଆରମ୍ଭ କରିଦେଲି ।

ମୋର ବିଶ୍ୱାସ ଥିଲା, ନାଟକର ତତ୍ତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କରେ ଅନ୍ୟ ଭାଷାରେ ପ୍ରଚୁର ବହି ଲେଖାଯାଇଛି, ଉପାଦାନ ସଂଗ୍ରହ ନିମନ୍ତେ ତେଣୁ ବିଶେଷ ଅସୁବିଧା ହେବ ନାହିଁ । ମାତ୍ର ତତ୍ତ୍ୱର ଇଲାକାରେ ପାଦ ଦେବା ପରେ ମୋ ନିଜର ଅସହାୟତା ମୋ ପାଖରେ ପ୍ରଥମେ ଧରାପଡ଼ିଲା । ଏ ବିଷୟରେ ମୁଁ ଯେତିକି ଜାଣିଛି, ତାହା ଯଥେଷ୍ଟ ନୁହେଁ, ଅଜଣା ରହିଛି ଅନେକ କଥା । ଏତେ ଦିନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଯାହାକୁ ସତ୍ୟ ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କରିଆସିଥିଲି ଦେଖିଲି ଯେ ତାହା ଅବିସମ୍ବାଦିତ ସତ୍ୟ ନୁହେଁ । ଅନ୍ୟର ଯୁକ୍ତିକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରି ନିଜ ମତରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଯେ ପାଣ୍ଡିତ୍ୟର ପ୍ରଧାନ ଧର୍ମ, ଏହା ମୋତେ ଜଣାଥିଲା । ଏହାଦ୍ୱାରା ଏକ ସରଳ ବିଷୟ ଯେ ଅକାରଣରେ ଜଟିଳ ହୋଇଯାଏ ଏ ଦିଗରେ ସେମାନଙ୍କର ଦୃଷ୍ଟି ନଥାଏ । ଯାହାହେଉ, ସେଇ ସବୁ ବିଦ୍ୱାନ୍‌ଙ୍କର ଆନ୍ତରିକତାରେ ଏବଂ ପାଣ୍ଡିତ୍ୟରେ ମୋର କୌଣସି ସନ୍ଦେହ ନଥିଲା । ସେମାନଙ୍କର ମନ୍ତବ୍ୟ ସବୁ ପଢ଼ିବା ଏବଂ ତହିଁରେ ଯଥାସମ୍ଭବ ନିଜର ଟିକାଟିପ୍ପଣୀ ଯୋଗକରି ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସିଦ୍ଧାନ୍ତରେ ପହଞ୍ଚିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିବା ମୋର ଏକମାତ୍ର ଲକ୍ଷ୍ୟ ହେବ ବୋଲି ମୁଁ ସ୍ଥିରକଲି, କାରଣ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କରେ ଆମ ଭାଷାରେ ଆଲୋଚନା ଗ୍ରନ୍ଥ ଅଙ୍ଗୁଳିମେୟ ହେଲେ ହେଁ ଅନ୍ୟ ଭାଷାରେ ଏହାର ସଂଖ୍ୟା ଯଥେଷ୍ଟ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଆଲୋଚକ ତତ୍ତ୍ୱର ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିଛନ୍ତି ନିଜ ଦୃଷ୍ଟିରୁ । ଏଠାରେ ମୁଁ ସେମାନଙ୍କର ମତ ଉଦ୍ଧାର କରିବା ସହିତ ନିଜର ମତାମତ ମଧ୍ୟ ଲିପିବଦ୍ଧ କରିଛି । ବସ୍ତୁତଃ ଏହାହିଁ ହେଉଛି ଏଥିରେ ମୋର ଏକମାତ୍ର କାର୍ଯ୍ୟ । ଏ ଆଲୋଚନା ପଢ଼ିବା ବେଳେ ଏଥିରୁ ତେଣୁ ଏଭଳି ଅନେକ ତଥ୍ୟ ମିଳିଯିବ, ଯାହା ହୁଏତ ଅନ୍ୟତ୍ର ସୁଲଭ ନୁହେଁ । ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ, ବିଶେଷ କରି ତା'ର ଉନ୍ମେଷ ଏବଂ ଉତ୍ତରଣ ସମ୍ପର୍କରେ, ଏକ ପୂର୍ଣ୍ଣ ଚିତ୍ର ଆଙ୍କିବାକୁ ମୁଁ ଏଥିରେ ଉଦ୍ୟମ କରିଛି । ଆଉ ଗୋଟିଏ ଦିଗରୁ ମଧ୍ୟ ଏ ଗ୍ରନ୍ଥର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା ଦେବା ଆବଶ୍ୟକ ମଣୁଛି । ମଞ୍ଚକଳା (Stage-craft) ଏକ ବିଜ୍ଞାନ ଏବଂ ଯେଉଁମାନେ ମଞ୍ଚ ସହିତ ସମ୍ପୃକ୍ତ ସେମାନଙ୍କୁ ଏ ବିଷୟରେ ପୁଙ୍ଖାନୁପୁଙ୍ଖ ଜ୍ଞାନ ଆହରଣ କରିବାକୁ ପଡ଼େ । ମଞ୍ଚ ସଂପୃକ୍ତ ମଞ୍ଚକର୍ମୀମାନଙ୍କୁ ଏ ଦିଗରେ ବାସ୍ତବ ଜ୍ଞାନ ଦେଇପାରୁଥିଲେ ହେଁ ଏହା ସମୟସାପେକ୍ଷ ହୋଇଥିବାରୁ ପ୍ରାଥମିକ ଜ୍ଞାନ ସେମାନଙ୍କୁ ପଢ଼ାପଢ଼ି କରି ହାସଲ କରିବାକୁ ହେବ । ଏହା ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ ସେମାନଙ୍କର କାର୍ଯ୍ୟକୁ ସରଳ କରିଦେବ ।

Digitized by srujanika@gmail.com

ମୁଖବନ୍ଧ

ଆମ ଏଠାରେ ସଙ୍ଗୀତ ନାଟକ ଏକାଡେମୀରେ ନାଟ୍ୟ ବିଷୟକ ପାଠ୍ୟକ୍ରମ ଅଛି । ସ୍ନାତକୋତ୍ତର ଶ୍ରେଣୀରେ ମଧ୍ୟ ନାଟକ ବିଶେଷ ପାଠ୍ୟ ରୂପରେ ଗୃହୀତ ହୋଇଛି । ସେଇ ସବୁ ଶ୍ରେଣୀର ଛାତ୍ରମାନେ ମଞ୍ଚଧାରା ସମ୍ପର୍କରେ ଜାଣିବା ପାଇଁ ଚାହୁଁଥିବା ବେଳେ ଓଡ଼ିଆରେ ନିଶ୍ଚୟ ଏ ଧରଣର କୌଣସି ଆଲୋଚନା ଦେଖିବାକୁ ପାଉନଥିବେ । ଏଇ କଥା ସ୍ମରଣ କରି ମୁଁ ଏଇ ଗ୍ରନ୍ଥରେ 'ମଞ୍ଚକଳା' ସମ୍ପର୍କୀୟ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଅଧ୍ୟାୟ ଯୋଗକରିଛି ଏବଂ ତହିଁରେ ମଞ୍ଚ ସମ୍ପର୍କରେ ବିଶେଷ ଜାଣିବା କଥାଗୁଡ଼ିକ ଯୋଗକରିଛି । ଏ ଧରଣର ଆଲୋଚନା ଓଡ଼ିଆରେ ଅନ୍ୟ କେଉଁଠି ହୋଇଥିବାର ମୋତେ ଜଣାନାହିଁ ।

ନାଟ୍ୟାଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ ହେଉଛନ୍ତି ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟକଳାର ପ୍ରଥମ ପ୍ରଚାରକ । ଛତ୍ରିଶ ଅଧ୍ୟାୟ ବିଶିଷ୍ଟ ବିପୁଳକାୟ 'ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର' ରଚନାକରି ସେ ଖ୍ରୀଷ୍ଟ ଜନ୍ମର ଅନ୍ତତଃ ଚାରିଶହ ବର୍ଷ ପୂର୍ବରୁ ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ଯେଉଁ ସୂକ୍ଷ୍ମାତିସୂକ୍ଷ୍ମ ଆଲୋଚନାମାନ କରିଯାଇଛନ୍ତି, ତାହା ବିଶ୍ୱର ଅନ୍ୟ କୌଣସି ପ୍ରାନ୍ତରେ ହୋଇନାହିଁ । ଅତୀତରେ ଭାରତବର୍ଷ ଯେ ନାଟ୍ୟକଳା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବେଶ୍ ସମୃଦ୍ଧ ଥିଲା ଏଥିରୁ ତାହାର ପରିଚୟ ମିଳିଥାଏ । ନାଟକ ସହିତ ସେ କାଳର ସାଧାରଣ ଜନତାଙ୍କର ଯେଉଁ ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ସମ୍ପର୍କ ଥିଲା, ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ତାହାର ସୂଚନା ମିଳେ । ଅଭିନୟ ଭରତକାଳୀନ ଭାରତରେ ଥିଲା ଏକ ତପସ୍ୟା, ଏକ ପୂଜା । ଦେବାରାଧନାର ସମସ୍ତ ପବିତ୍ରତା ରକ୍ଷାକରି ଅଭିନୟର ଚର୍ଚ୍ଚା କରିବାକୁ ପଡ଼ୁଥିଲା । ଏଇଥିପାଇଁ ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କ ଆଦେଶରେ ଇନ୍ଦ୍ରଙ୍କୁ ଯେତେବେଳେ ଦେବତାମାନଙ୍କ ସାହାଯ୍ୟରେ ନାଟ୍ୟକଳାର ପ୍ରୟୋଗ ନିମନ୍ତେ ଆହ୍ୱାନ କରାଗଲା, ସେତେବେଳେ ଦେବରାଜ ଦେବତାମାନଙ୍କର ବିଳାସପରାୟଣତା, ଆଳସ୍ୟ, ଅଜ୍ଞାନତା ଏବଂ ବାକ୍‌ପଟୁତ୍ୱହୀନତା – ପ୍ରଭୃତି ବିଷୟରେ ଉଲ୍ଲେଖ କରି ସେମାନଙ୍କୁ ଅଯୋଗ୍ୟ ଘୋଷଣା କରି ଦେଇଥିଲେ । ତାହାପରେ ଏହା ଋଷିମାନଙ୍କୁ ଅର୍ପଣ କରାଯିବାର ସିଦ୍ଧାନ୍ତ କରାଗଲା । ନାଟ୍ୟକଳା ଯେ କେବଳ ଉଚ୍ଚବର୍ଗର ସାମନ୍ତମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ନଥିଲା, ପୂର୍ବୋକ୍ତ କାହାଣୀ ମାଧ୍ୟମରେ ଭରତ ତାହା ସ୍ପଷ୍ଟ ଭାବରେ ଜଣାଇଦେଇଛନ୍ତି । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଏଇ ଅଭିନୟ କଳା ପରାଧୀନତା କାରଣରୁ କିଭଳି ଅବକ୍ଷୟଗ୍ରସ୍ତ ହୋଇ ଅନ୍ତତଃ ବିଲୁପ୍ତ ହୋଇଗଲା ଏବଂ ଊନବିଂଶ ଶତକରେ ଏକ ବିଦେଶୀ ନାଟ୍ୟଧାରାକୁ କିଭଳି ଗ୍ରହଣ କରିନିଆଗଲା – ପ୍ରସ୍ତୁତ ଗ୍ରନ୍ଥରେ ସେ ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରାଯାଇଛି ।

ଭାରତର ସମୃଦ୍ଧ ଅଭିନୟ ପରମ୍ପରାର ସମର୍ଥନ ପାଇଁ ଆମ ପାଖରେ ସାମାନ୍ୟ ଐତିହାସିକ ତଥ୍ୟ ଉପଲବ୍ଧ ଅଛି । ଅନ୍ତତଃ ଭରତକାଳୀନ ମଞ୍ଚର ପ୍ରମାଣ ସୁଦ୍ଧା ଆମେ ରଖିପାରିନାହୁଁ । ପାରମ୍ପରିକ ମଞ୍ଚରେ ପର୍ଦ୍ଦାର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଥିଲା କିମ୍ବା ନାହିଁ, ସେ ବିଷୟରେ ମଧ୍ୟ ଆମେ ନିଃସନ୍ଦେହ ନୋହୁଁ । ଅଥଚ ରୋମ୍ ଏବଂ ଗ୍ରୀସ୍‌ରେ ଏବେ ମଧ୍ୟ ସେଠାକାର ପ୍ରାଚୀନ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଧ୍ୱଂସାବଶେଷକୁ ଯତ୍ନର ସହିତ ସୁରକ୍ଷିତ କରାଯାଇଛି । ପ୍ରାଚୀନ ମଞ୍ଚ କଥା କୁହାଯିବାବେଳେ ଆମକୁ ସୀତାବେଙ୍ଗା-ଯୋଗିମାରା-ଦରୀଗୃହ ମଞ୍ଚ କଥା କହି ସନ୍ତୁଷ୍ଟ ରହିବାକୁ ପଡ଼ୁଛି । ଉଦୟଗିରି ମଞ୍ଚରେ ଯେ ଖାରବେଳ-ସମୟରେ ଅଭିନୟ ହେଉଥିଲା ଏକଥା ଜଣେ ବିଦେଶୀ ଆମକୁ

Digitized by srujanika@gmail.com

ମୁଖବନ୍ଧ

କହିଯାଉଛନ୍ତି । ଏଇ ସବୁ ଘଟଣାରୁ ନାଟ୍ୟ କଳା ପ୍ରତି ଆମର ଉପେକ୍ଷା ହିଁ ସୂଚିତ ହେଉଛି । ଏଥିପାଇଁ ଦାୟୀ ଆମର ସାମାଜିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ । ପ୍ରସ୍ତୁତ ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରାଯାଇ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସିଦ୍ଧାନ୍ତରେ ପହଞ୍ଚିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରାଯାଇଛି ।

ଆଲୋଚକ ଉଇଲିୟମ୍ ଆର୍ଚ୍ଚର (William Archer)ଙ୍କ ମତରେ, ''There are no rules for writing a play x x There are no absolute rules in fact, except such as are dictaced by the plainest common sense.''(Play Making) । ତତ୍ତ୍ୱ ଗ୍ରନ୍ଥ ପଢ଼ି କେହି ନାଟ୍ୟକାର ହୁଏନାହିଁ, କିମ୍ବା ନାଟକ ଲେଖିବା ପାଇଁ କୌଣସି ତାତ୍ତ୍ୱିକ ନୀତିନିୟମର ପ୍ରୟୋଜନ ମଧ୍ୟ ହୁଏ ନାହିଁ । ସଫଳ ନାଟ୍ୟ ରଚନା ନିମନ୍ତେ ପ୍ରତିଭାର ସହଜାତ କବଚ-କୁଣ୍ଡଳହିଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଏକମାତ୍ର ସୁରକ୍ଷା-କବଚ । ଏ ମନ୍ତବ୍ୟର ସତ୍ୟତାକୁ ସ୍ୱୀକାର କରିନେଇ କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ, ଜନ୍ମସୂତ୍ରରେ କେହି ନାଟ୍ୟକାର ରୂପରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିବା କଥାଟି ବିଶ୍ୱାସଯୋଗ୍ୟ ନୁହେଁ । ନାଟ୍ୟକାର ଗଢ଼ାହୁଅନ୍ତି ଏଇ ଧୂଳିମାଟି, ପାଣି ପବନର ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ସ୍ପର୍ଶରେ । ଏଥିପାଇଁ ତାଙ୍କୁ ଅଧ୍ୟୟନ, ମନନ, ଚିନ୍ତନ, ତଥା ଦର୍ଶନର ସାହାଯ୍ୟ ନେବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ ।

ନାଟକ ସହିତ ଦୀର୍ଘକାଳର ସମ୍ପର୍କ ହେତୁ ମନରେ ବିଭିନ୍ନ ସମୟରେ ଯେଉଁସବୁ ପ୍ରଶ୍ନ ଦେଖାଦେଇଛି, ଏହି ଗ୍ରନ୍ଥରେ ସେ ସବୁର ସମାଧାନ ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ କରାଯାଇଛି । ଏହାର ରଚନାରେ ତେଣୁ ଏକ ଛାତ୍ର-ସୁଲଭ ଜିଜ୍ଞାସା ଆମୂଳ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିବ, ପଣ୍ଡିତ-ସୁଲଭ ଅଭିମାନ ନୁହେଁ । ଗବେଷକ, ଅଧ୍ୟାପକ ଏବଂ ଛାତ୍ର — ଏ ସବୁ ଗ୍ରନ୍ଥର ପାଠକ ସାଧାରଣତଃ ଏଇ ତିନିଶ୍ରେଣୀରୁ ହିଁ ଆସନ୍ତି । ସେମାନେ ଯଦି ଏଥିରୁ କିଛି ସହାୟତା ପାଇପାରନ୍ତି ତେବେ ଅନ୍ତତଃ ପରିଶ୍ରମ ନିଷ୍ଫଳ ହୋଇ ନାହିଁ ବୋଲି ମନେକରିବି । ପ୍ରଥମରୁ ସ୍ୱୀକାର କରିଛି ଯେ ଏହା ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କୀୟ ବହୁ ପଣ୍ଡିତଙ୍କ ମୂଲ୍ୟବାନ୍ ମନ୍ତବ୍ୟର ଏକ ସଂକଳନ ମାତ୍ର । ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଭାବରେ ମୁଁ ତେଣୁ ସେମାନଙ୍କ ନିକଟରେ କୃତଜ୍ଞ; ପ୍ରଶଂସା ଯାହା ପାଇବାର କଥା ତାହା ଏକାନ୍ତ ଭାବରେ ସେମାନଙ୍କର । ଶେଷରେ ଏହି ଗ୍ରନ୍ଥର ପ୍ରକାଶକ ଓଡ଼ିଶାର ମୂର୍ଦ୍ଧନ୍ୟ ପ୍ରକଶନୀ ସଂସ୍ଥା ଗ୍ରନ୍ଥମନ୍ଦିର କର୍ତ୍ତୃପକ୍ଷ— ବିଶେଷକରି ବନ୍ଧୁ ଶ୍ରୀ ଅଭିରାମ ମହାପାତ୍ରଙ୍କୁ, ଏହାର ପ୍ରକାଶନ ଦାୟିତ୍ୱ ବହନକରିଥିବାରୁ କୃତଜ୍ଞତା ଜଣାଉଛି ।

ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ

Digitized by srujanika@gmail.com

ସୂଚୀପତ୍ର

ବିଷୟ	ପୃଷ୍ଠା
୧। ପ୍ରଥମ ଅଧ୍ୟାୟ : ନାଟକର ଉତ୍ପତ୍ତି	୧
୨। ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଧ୍ୟାୟ : ନାଟକର ସଂଜ୍ଞା ଓ ସ୍ୱରୂପ	୧୯
୩। ତୃତୀୟ ଅଧ୍ୟାୟ : ନାଟକର ପ୍ରକାରଭେଦ	୩୮
୪। ଚତୁର୍ଥ ଅଧ୍ୟାୟ : କେତୋଟି ପ୍ରମୁଖ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ	୭୬
୫। ପଞ୍ଚମ ଅଧ୍ୟାୟ : ନାଟକର ଗଠନ ରୀତି	୧୧୮
୬। ଷଷ୍ଠ ଅଧ୍ୟାୟ : ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀରେ ବିଭିନ୍ନ ବାଦ	୧୬୬
୭। ସପ୍ତମ ଅଧ୍ୟାୟ : ମଞ୍ଚ-କଳା	୧୯୩
ଉପସଂହାର	୨୫୫
ସହାୟକ ଗ୍ରନ୍ଥସୂଚୀ	୨୬୩

Digitized by srujanika@gmail.com

ପ୍ରଥମ ଅଧ୍ୟାୟ

ନାଟକର ଉତ୍ପତ୍ତି

''କାବ୍ୟେଷୁ ନାଟକଂ ରମ୍ୟମ୍।'' କାବ୍ୟ-ପରମ୍ପରାରେ ନାଟକର ଶ୍ରେଷ୍ଠତା ସମ୍ପର୍କରେ ଏହା ହେଉଛି ଏକ ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ ମନ୍ତବ୍ୟ। କାବ୍ୟ ବା ସାହିତ୍ୟକୁ ଦୁଇଟି ବିଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇଛି : (କ) ଶ୍ରାବ୍ୟ-କାବ୍ୟ, (ଖ) ଦୃଶ୍ୟ-କାବ୍ୟ। କାନରେ ଶୁଣି ବା ନିଜେ ପଢ଼ି ଯାହାର ରସ ଉପଭୋଗ କରାଯାଇପାରେ, ତାହା ହେଉଛି ଶ୍ରାବ୍ୟ-କାବ୍ୟ। ଶୁଣିବା ଉପରେ ଏଠାରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଥିବାରୁ ଅନୁମାନ କରାଯାଇପାରେ ଯେ, ସେ କାଳରେ ଅଧିକାଂଶ କ୍ଷେତ୍ରରେ କାବ୍ୟର ବ୍ୟାଖ୍ୟା ଏବଂ ବିଶ୍ଳେଷଣ ଅନ୍ୟମାନଙ୍କଠାରୁ ଶୁଣି ସାଧାରଣ ଲୋକେ ଏହାର ରସୋପଲବ୍ଧି କରୁଥିଲେ। ଦ୍ୱିତୀୟ ଶ୍ରେଣୀର କାବ୍ୟ ହେଉଛି, ଆଖିରେ ଦେଖି ରସୋପଲବ୍ଧି କରିବାର କାବ୍ୟ। ଏଥିରେ ଚରିତ୍ର ଆସନ୍ତି, ନିଜର ବକ୍ତବ୍ୟ କଥୋପ-କଥନ ମାଧ୍ୟମରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରନ୍ତି। ଶ୍ରାବ୍ୟ-କାବ୍ୟର ମୂକ ଚରିତ୍ରମାନେ ଏଠାରେ ମୁଖର ହୋଇଉଠନ୍ତି; ରକ୍ତମାଂସର ଶରୀର ନେଇ ଉପଭୋକ୍ତାର ଆଖିଆଗରେ ଚଲାବୁଲା କରନ୍ତି। ସେମାନଙ୍କର ବାଙ୍ମୟ ଉପସ୍ଥିତି କାବ୍ୟର ନୀରସତାକୁ ଦୂରକରି ତହିଁରେ ଜୀବନ ସୃଷ୍ଟି କରେ। ସେମାନଙ୍କୁ ଦେଖି ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଶରୀରରେ ଶିହରଣ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ; ଚକ୍ଷୁ, ମନ, କାନ ଏକ ଅପୂର୍ବ ପୁଲକରେ ଭରିଯାଏ। ଏହି ପୁଲକିତ ଏବଂ ଶିହରିତ ଅବସ୍ଥାକୁହିଁ କୁହାଯାଏ ରସୋତ୍ତୀର୍ଣ୍ଣତା। ଏହି ଅବସ୍ଥାକୁ କାବ୍ୟର ସଫଳତାର ମାପକାଠି ବୋଲି ଧରିନିଆଯାଏ।

ବ୍ୟାଖ୍ୟାକାରମାନେ କହନ୍ତି, କେବଳ ଏକ ବାସ୍ତବ ଏବଂ ସ୍ୱାଭାବିକ ଅବସ୍ଥାର ଦର୍ଶନ, ଶ୍ରବଣ ଏବଂ ପଠନମାଧ୍ୟମରେହିଁ ଏହି ଅବସ୍ଥା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ। ଏହିଭଳି ଅବସ୍ଥାକୁ ମଣିଷ ନିଜର ଅନ୍ତର ଭିତରୁ ସ୍ୱୀକୃତି ଦେଇଥାଏ। ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ତର୍କ କିମ୍ବା ପ୍ରମାଣର ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠେ ନାହିଁ; ଉପଲବ୍ଧିହିଁ ହେଉଛି ଏଠାରେ ଶେଷ କଥା। ମନ ଯାହାକୁ କୁହେ, ''ଏଇ ଯାହା ଦେଖିଲି, ଏ ତ ଅନ୍ୟକାହାର ବିବରଣ ନୁହେଁ, ମୋ ନିଜର''; ସେଇ ଅନୁଭବ ତା' ପାଖରେ ଅବିସ୍ମରଣୀୟ ହୋଇଯାଏ। ଜଗତ୍‌ର ଲକ୍ଷ ଲକ୍ଷ ଅପରିଚିତ, ଅଜଣା, ଅଚିହ୍ନା ଦୃଶ୍ୟର ଭିଡ଼ ଭିତରେ ସେ ଏହାରି ଉପରେ ନିଜର ମୋହର ମାରିଦିଏ; ନିଜର ପରିଚିତ ସୃଷ୍ଟି ଭିତରେ ତାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନିଏ। ସେ ଅସୁନ୍ଦର ହେଲେ ମଧ୍ୟ ତା' ପାଇଁ ମନୋରମ; ଅଲୋଡ଼ା ହେଲେ ମଧ୍ୟ ମୂଲ୍ୟବାନ୍। ତା' ପାଇଁ ସେ ସତ୍ୟ ଆଉ ରସର ମିଶାମିଶି ଅନୁଭବ ନେଇ ଆସିଛି। ଆଳଙ୍କାରିକ ବିଶ୍ୱନାଥ କବିରାଜ କାବ୍ୟର ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରିବାକୁ ଯାଇ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଏହାହିଁ କହିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ 'ବାକ୍ୟଂରସାତ୍ମକଂ କାବ୍ୟମ୍' । ସତ୍ୟାତ୍ମକ ବାକ୍ୟ ରସାତ୍ମକ ହୋଇଥିଲେହିଁ କାବ୍ୟ-ପଦବାଚ୍ୟ ହୁଏ ଏବଂ ସତ୍ୟଟି ହେଉଛି ଏଠାରେ ଜୀବନର ପ୍ରତିରୂପ ।

ନାଟକ ଯେହେତୁ କାବ୍ୟ– ତାହାଠାରୁ ମଧ୍ୟ ଦର୍ଶକର ଏଇ ଆଶା ଥାଏ । ଏତିକି ପାଇଗଲେ ସେ ନିଜକୁ କୃତାର୍ଥ ମଣେ । ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କ ସହିତ ମଞ୍ଚରେ ଚାଲେ, ବୁଲେ କଥା କହେ । ସେଇଥିପାଇଁ ନାଟକକୁ କୁହାଯାଏ– a literature that walks and talks before our eyes । ସାହିତ୍ୟର ଚଳମାନ ଆଉ ବାଙ୍ମୟ ରୂପହିଁ ହେଉଛି ନାଟକ । ଏହି ସଂଜ୍ଞାରୁ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ସମ୍ପର୍କରେ ଦୁଇଟି ମୂଲ୍ୟବାନ୍ ତଥ୍ୟ ମିଳିଥାଏ । ପ୍ରଥମଟି ହେଉଛି, 'ଚଳମାନ' ଅର୍ଥାତ୍ ଗତିଶୀଳ । ଜୀବନର ଅନ୍ୟ ନାମ ହେଉଛି ଗତି; ସ୍ଥାଣୁତ୍ୱ ହେଉଛି ମୃତ୍ୟୁ । ସମ୍ଭାବନା କରାଯାଇପାରେ ଯେ , ମାନବଜୀବନର ପ୍ରଥମ ସ୍ପନ୍ଦନ ସହିତ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି-ବୀଜ ନିହିତ । ଅବୋଧ ଶିଶୁର କ୍ରନ୍ଦନ, ତା'ର ବିଭିନ୍ନ ହାବଭାବ ହେଉଛି କ୍ରିୟା ଏବଂ ତା'ର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ମଧ୍ୟ ଥାଏ । ଏହି କ୍ରିୟା-ପ୍ରତିକ୍ରିୟାରୁ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ ନାଟକ । ଦ୍ୱିତୀୟ ତଥ୍ୟଟି ହେଉଛି 'ଭାଷା' । ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ନିମନ୍ତେ, ନିଜକୁ ଅନ୍ୟ ନିକଟରେ ବ୍ୟକ୍ତ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଏହା ହେଉଛି ମୁଖ୍ୟ ସାଧନ । ଏହା ଆସିଛି ଅନେକ ପରେ । ଆଦିମାନବ ନିଜର ଭାବପ୍ରକାଶ ନିମନ୍ତେ ପ୍ରଥମେ ଯେଉଁ ଆକାର, ଇଙ୍ଗିତ ଇତ୍ୟାଦିର ସାହାଯ୍ୟ ଗ୍ରହଣ କରୁଥିଲା, ତାହା ହେଉଛି ଅଭିନୟର ପ୍ରଥମ ପାହାଚ । ଏ ଦୁଇଟି ତଥ୍ୟ ସାହାଯ୍ୟରେ ଆମେ ଏହାହିଁ ପ୍ରମାଣିତ କରିପାରିବା ଯେ, ମଣିଷର ଆଦ୍ୟ ଉନ୍ମେଷ ମଧ୍ୟରେହିଁ ନାଟକର ମୂଳବୀଜ ନିହିତ ।

'ଅନୁକରଣ ପ୍ରବୃତ୍ତି' ହେଉଛି ନାଟକ ସୃଷ୍ଟିର ପ୍ରଧାନ କାରଣ । ଏଇ ପ୍ରବୃତ୍ତିଟି ମଣିଷର ସହଜାତ । ଯାହା ସେ ଦେଖେ ବା ଶୁଣେ, ତାକୁ ଅବିକଳ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ନିମନ୍ତେ ସେ ଉଦ୍ୟମ କରେ । ବାଲ୍ୟକାଳରୁ ତାହାର ଏଇ ଉଦ୍ୟମ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଯାଏ । ଏହି ପ୍ରକ୍ରିୟା ସାହାଯ୍ୟରେ ମଣିଷ-ଶିଶୁ ଚାଲିବାକୁ ଶିଖେ, କଥା କହିବାକୁ ଶିଖେ ଏବଂ ଶେଷରେ ଦେଖାଯାଏ ଯେ, ତା'ର ନିକଟରେ ରହିଥିବା କୌଣସି ବ୍ୟକ୍ତିର ଚାଲିଚଳଣ, ବଚନବାଚନ ଇତ୍ୟାଦିକୁ ସେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣରୂପେ ଆତ୍ମସାତ୍ କରିନେଇଛି । ଭାରତରେ ନାଟକସୃଷ୍ଟିର ମୂଳବୀଜ ଏଇଠି ନିହିତ ବୋଲି କୁହାଯାଇଛି । 'ନଟ୍ ଅନୁକରଣେ'– ଅର୍ଥାତ୍ ଅନୁକରଣ ମଧ୍ୟରୁହିଁ ନାଟ୍ୟକଳାର ସୃଷ୍ଟି । ସେ ଦେଶରେ ମଧ୍ୟ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟିପାଇଁ 'Theory of imitation ଅର୍ଥାତ୍ ଅନୁକରଣତତ୍ତ୍ୱ' ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଛି । ଏହାକୁ ଆଉ ଟିକିଏ ବିଶ୍ଳେଷଣ କଲେ, ଆମେ ଜାଣିପାରିବା ଯେ, ସେ ଦେଶରେ ନାଟକସୃଷ୍ଟି ପାଇଁ ମଣିଷର 'Inherently mimetic' (ଅନୁକରଣ ଧର୍ମ)ଟିକୁହିଁ ସମସ୍ତେ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଛନ୍ତି । ତେବେ ଏସବୁ ହେଉଛି ନାଟକସୃଷ୍ଟିର ପ୍ରଥମ ସ୍ତର । ମାତ୍ର ନାଟକ ନୁହେଁ । ଶିଳ୍ପରୂପରେ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ଯେ ଯଥେଷ୍ଟ ପରବର୍ତ୍ତୀ, ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ । ସଭ୍ୟତାର ଅଗ୍ରଗତି ଏବଂ ବିବର୍ତ୍ତନ-ଧାରା ଦେଇ ଏହା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିବ ।

ଆଦି ମାନବର ଆକାର, ଇଙ୍ଗିତ, ଭାବପ୍ରକାଶ ନିମନ୍ତେ ତାହାର ଭାଷାହୀନ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି, ଅନ୍ୟାକୁ ଅନୁକରଣ କରିବା ନିମନ୍ତେ ତାହାର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା– ଏସବୁ ଅଭିନୟର ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟ ସତ୍ୟ; ତେବେ ବିଧିବଦ୍ଧ ନାଟକ ପାଇଁ ତାକୁ ଆହୁରି ଦୀର୍ଘକାଳ ଅପେକ୍ଷା କରିବାକୁ ପଡ଼ିଛି । ଭାଷା-ସୃଷ୍ଟି ପରେ ଏହା ସମ୍ଭବପର ହୋଇଛି । ନାନାବିଧ ଧର୍ମୀୟ ଅନୁଷ୍ଠାନ ମଧ୍ୟରୁହିଁ ନାଟକର

Digitized by srujanika@gmail.com

ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି ବୋଲି ସେ ଦେଶର କେତେକ ବିଦ୍ୱାନ୍ ମତ ଦିଅନ୍ତି । ଆମର ସେଥିରେ ଆପତ୍ତି କରିବାର କିଛି ନାହିଁ; କାରଣ ଆମର ଋକ୍ ବେଦର 'ସମ୍ବାଦସୂକ୍ତ'ଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟ ଏହିଭଳି ଧର୍ମୀୟ ପ୍ରକ୍ରିୟାର ଅଙ୍ଗରୂପେ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । କୁହାଯାଉଛି ଯେ, ସେ କାଳରେ ଦେବ-ବିଗ୍ରହଙ୍କୁ ନେଇ ଭକ୍ତମାନଙ୍କର ଶୋଭାଯାତ୍ରା ବାହାରୁଥିଲା । ତହିଁରେ ଦେବତାଙ୍କର ମହିମା ଗାନ କରାଯାଉଥିଲା ଏବଂ ଏହା ସମୟ-ସମୟରେ ଅଭିନୟାତ୍ମକ ମଧ୍ୟ ହେଉଥିଲା; ଅର୍ଥାତ୍ ଚରିତ୍ର ଆସୁଥିଲେ, ସଂଳାପ ଆସୁଥିଲା । ପ୍ରଦର୍ଶନକୁ ଉପଭୋଗ୍ୟ କରିବା ନିମନ୍ତେ ତହିଁରେ 'ଆଙ୍ଗିକ' ଅଭିନୟର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଉଥିଲା । ଅନୁମାନ କରାଯାଇପାରେ ଯେ, ଏଥିରେ ଅଭିନୟର 'ଆହାର୍ଯ୍ୟ' ବିଭାଗଟିକୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ, ଅନ୍ୟସବୁ ବିଭାଗ ଯଥାସମ୍ଭବ ଉପସ୍ଥିତ ରହୁଥିବା ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇସାରିଲା ପରେ ତହିଁରେ 'ଆହାର୍ଯ୍ୟ' ଅଭିନୟ ଯୋଗକରିବା କଥା ଚିନ୍ତା କରାଯାଇଥିବ । ଏ ଯେଉଁ ଧର୍ମୀୟ ଶୋଭାଯାତ୍ରା କଥା କୁହାଗଲା, ତାହା ସହିତ ଅଭିନୟକଳାର ସମ୍ପର୍କ ଆଉ ଗୋଟିଏ କଥାରୁ ମଧ୍ୟ ଜଣାଯାଇଥାଏ । ଅଭିନୟର ଗୋଟିଏ ବିଭାଗକୁ 'ଯାତ୍ରା' କୁହାଯାଏ । ବର୍ତ୍ତମାନ ଏହା ଓଡ଼ିଶା, ପଶ୍ଚିମବଂଗ ଏବଂ ଆସାମର ଲୋକନାଟକର ଏକ ବିଭାଗରୂପେ ମାନ୍ୟତା ପାଇଛି । ଏହି କାରଣରୁ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିତ୍ ଇ. ପି. ହରୋଉଇଜ୍ (E. P Harrowwitz) Even the vedic age knew yatras' ବୋଲି କହି ଏହାକୁ 'a memorable heriloom of Aryan antiquity' ରୂପରେ ପରିଚିତ କରାଇଛନ୍ତି । ଏହା ଏକ ଦୁର୍ବଳ ମନ୍ତବ୍ୟ ମାତ୍ର; କାରଣ ବିଧିବଦ୍ଧ ପ୍ରମାଣ ଅଭାବରୁ ଆମେ ଏହାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେବା ସମ୍ଭବ ହେଉନାହିଁ । ବୈଦିକ ଯୁଗରେ ଯାତ୍ରା ଥାଇପାରେ; ମାତ୍ର ଆମେ ସେଇ ମୂଲ୍ୟବାନ୍ ବସ୍ତୁଟିକୁ ହରାଇ ଦେଇଛୁ ।

ଆଉ ଗୋଟିଏ କଥା ଏଠାରେ ଭାବିବାକୁ ପଡୁଛି । ହୋଇପାରେ ଦେବ-ବିଗ୍ରହଙ୍କୁ ଶୋଭାଯାତ୍ରାରେ ନେଲାବେଳେ ଭକ୍ତମାନେ ଅଭିନୟ ସହ ଗାନ କରୁଥିଲେ । ସେ ଗାନ ନିଶ୍ଚୟ ସ୍ତବ, ସ୍ତୁତି ବା ସ୍ତୋତ୍ର ପ୍ରଭୃତି ହୋଇଥିବ । ସେଥିରେ ଯେ, ଦେବମହିମା-ପ୍ରଖ୍ୟାପକ କୌଣସି ଗଳ୍ପର ଅବତାରଣା କରାଯାଉଥିବ, ଏଭଳି ମନେ କରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ । ଯେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଗଳ୍ପର ଦୃଶ୍ୟରୂପ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇନାହିଁ, ସେତେବେଳଯାଏ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟିର କଥା ଚିନ୍ତା କରାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । ତେଣୁ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ କରାଯାଇପାରେ ଯେ, ସେ ସବୁ ଧର୍ମୋତ୍ସବ ଅଭିନୟକଳାର ସୂଚକ ହୋଇପାରେ ମାତ୍ର ତାହାକୁ ନାଟକ ବୋଲି କୁହାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । ଋଗ୍‌ବେଦର 'ସମ୍ବାଦସୂକ୍ତ'ଗୁଡ଼ିକ ହୁଏତ ଏଇଭଳି ଭାବରେ ପରିକଳ୍ପିତ ହୋଇଥିବ । ଦେବତାର କ୍ରିୟାକଳାପ ସମ୍ପର୍କିତ ସାମାନ୍ୟ ବିବରଣୀକୁ ସଂଳାପ-ମାଧ୍ୟମରେ ବ୍ୟକ୍ତ କରାଯାଇଥିବ । ଏହାକୁ ନାଟକର ପୂର୍ବରୂପ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିନିଆ ଯାଇପାରେ ।

ସେମିତି ଗ୍ରୀକ୍ ଦେଶ କଥା । ସେଠାରେ ନାଟକ-ସୃଷ୍ଟିର ଆଦ୍ୟ ଓଁକାର ଧ୍ୱନିତ ହୋଇଥିଲା ବୋଲି, ସେ ଦେଶର ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିଦ୍‌ମାନେ କହନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କ ଭିତରୁ ଗୋଟିଏ ଗୋଷ୍ଠୀ ଦାବି କରନ୍ତି ଯେ, ଆଲେକ୍‌ଜାଣ୍ଡରହିଁ ନାଟକକୁ ଭାରତବର୍ଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନେଇ ଆସିଥିଲେ । ଭାରତୀୟ ନାଟକ ତେଣୁ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକ-ପ୍ରଭାବପୁଷ୍ଟ । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଆମେ ପରେ ଆଲୋଚନା କରିବା ।

Digitized by srujanika@gmail.com

ଏଠାରେ କେବଳ ଏତିକି କହିଲେ ଯଥେଷ୍ଟ ହେବ ଯେ, ଆଲେକ୍‌ଜାଣ୍ଡର ଭାରତ ଆସିବାପୂର୍ବରୁ ନାଟ୍ୟକାର ଭାସ ତାଙ୍କର ସମସ୍ତ ନାଟକ ଲେଖିସାରିଥିଲେ । ଯାହା ହେଉ, ଆମେ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ସମ୍ପର୍କରେ ସେ ଦେଶରେ ଯେଉଁ କାହାଣୀଟି ପ୍ରଚଳିତ, ସେ ବିଷୟରେ ଆଲୋଚନା କରିବା ।

ଡାଓନିସସ୍ ହେଉଛନ୍ତି ସେ ଦେଶର କୃଷି ଓ କୃଷ୍ଟିର ଦେବତା । ତାଙ୍କ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ରଚିତ 'ଡିଥିରାମ୍ବ' ସ୍ତୁତିଗୀତ ରଚିତ ହେବାପରେ ଏଇଥିରୁ ତାଙ୍କର ଜୀବନକାହାଣୀ କଳ୍ପିତ ହୋଇଛି ଏବଂ ଏହାକୁହିଁ ଦୃଶ୍ୟରୂପ ଦିଆଯାଇ ସେ ଦେଶରେ ପ୍ରଥମ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । କୁହାଯାଇଛି ଯେ, ଖ୍ରୀ. ପୂ. ଷଷ୍ଠ ଶତକରେ କୋରିନ୍ଥର ଟାଇରାଣ୍ଟଙ୍କ ନେତୃତ୍ୱରେ ଡାଓନିସସ୍‌ଙ୍କ ଉପାସନା ଉତ୍ସବରେ ପୂର୍ବୋକ୍ତ 'ଡିଥିରାମ୍ବ' ସ୍ତୁତିଗୀତରେ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । ପରେ ଏଥିରୁହିଁ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । ଆହୁରି କୁହାଯାଇଛି ଯେ, ଖ୍ରୀ. ପୂ. ପଞ୍ଚମ ଶତକରେ ପେଇସିସ୍‌ଟ୍ରୋଟାସ୍ ଡାଓନିସସ୍ ଉତ୍ସବରେ ନାଟକ ପ୍ରତିଯୋଗିତାର ଆୟୋଜନ କରନ୍ତି ଏବଂ ଏହା ଫଳରେହିଁ ଧୀରେ ଧୀରେ ଗ୍ରୀସ୍‌ରେ ଏକ ସମୃଦ୍ଧ ନାଟ୍ୟପରମ୍ପରା ଗଢ଼ିଉଠେ । ନାଟ୍ୟକାର ଥେସ୍‌ପିସ୍, ଏସିଲସ୍, ସଫୋକ୍ଲିସ୍, ଏବଂ ୟୁରିପାଇଡିସ୍ ପ୍ରମୁଖ ଏହି ପ୍ରତିଯୋଗିତାର ସୃଷ୍ଟି । ପ୍ରତିଯୋଗିତା ଆରମ୍ଭରୁ ଡାଓନିସସ୍‌ଙ୍କୁ ତାଙ୍କର ମନ୍ଦିରରୁ ଏଠାକୁ ଏକ ବିରାଟ ଶୋଭାଯାତ୍ରାରେ ଅଣାଯାଉଥିଲା । ଭକ୍ତମାନେ ଶୋଭାଯାତ୍ରାରେ ଯୋଗଦେଇ ସମବେତ ଭକ୍ତିସଙ୍ଗୀତ ଗାନ କରୁଥିଲେ । ଡାଓନିସସ୍‌ଙ୍କୁ ଏକ ବେଦୀ ଉପରେ ସ୍ଥାପନ କରାଯାଇ, ତାଙ୍କ ଆଗରେ ସ୍ତୁତିସଂଗୀତ ଗାନ କରାଯାଉଥିଲା ଏବଂ ବଳି ମଧ୍ୟ ଅର୍ପଣ କରାଯାଉଥିଲା । ତାହାପରେ ଭକ୍ତମାନେ ନାନାପ୍ରକାର ଆମୋଦ-ପ୍ରମୋଦ କରୁଥିଲେ । କାଳକ୍ରମେ ଏଇଥିରୁ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟିହୋଇଛି । ଡାଓନିସସ୍ ଦେବତା ଜିଉସ୍‌ଙ୍କର ସନ୍ତାନ ଏବଂ ମାତାଙ୍କର (ସିସିଲି ତାଙ୍କର ମାତା) ଅକାଳ ମୃତ୍ୟୁପରେ ଜିଉସ୍ ତାଙ୍କୁ ବହୁ କଷ୍ଟରେ ଲାଳନପାଳନ କରି ଶେଷରେ ଦେବତାର ମର୍ଯ୍ୟାଦାରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ କରାନ୍ତି । କାଳକ୍ରମେ ତାଙ୍କର ଉପାସନା ବିସ୍ତୃତ ହୁଏ ଏବଂ ତାଙ୍କର ବାର୍ଷିକ ଉତ୍ସବ ଉପଲକ୍ଷେ ଆୟୋଜିତ ସାଂସ୍କୃତିକ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମରୁ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ ।

ମିଶର ହେଉଛି ପ୍ରାଚୀନ ସଭ୍ୟତାର ଦେଶ । କେତେକ ବିଦ୍ୱାନ୍ ମତ ଦେଇଛନ୍ତି ଯେ, ସେଠାରେ ଖ୍ରୀଷ୍ଟଜନ୍ମର ଅନ୍ତତଃ ଦୁଇ ହଜାର ବର୍ଷ ପୂର୍ବରୁ ନାଟ୍ୟାଭିନୟର ପ୍ରଚଳନ ଥିଲା । ରାଜା ତୃତୀୟ ସେକୋସଟ୍ରିସ୍ (୧୮୮୭-୧୮୪୯ ଖ୍ରୀ:ପୂ:)ଙ୍କ ଉଦ୍‌ଯୋଗରେ ଓସିରିସ୍‌ଙ୍କ କାହାଣୀର ନାଟ୍ୟରୂପ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା । ଓସିରିସ୍ ହେଉଛନ୍ତି ସେ ଦେଶର କୃଷିର ଦେବତା । ତାଙ୍କର କରୁଣମୃତ୍ୟୁ ଏବଂ ପୁନର୍ଜୀବନଲାଭର ଘଟଣାକୁ ନେଇ ମିଶରର ପ୍ରଥମ ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଥିଲା । ତେବେ ଏହି ନାଟକର ଅସ୍ତିତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କରେ ବାରମ୍ବାର ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠାଯାଇଛି ଏବଂ କେତେକ ତତ୍ତ୍ୱବିତ୍ ଏହାକୁ ଯଥାର୍ଥ ନାଟକର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ଦେବା ପାଇଁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ନୁହନ୍ତି ମଧ୍ୟ । ଏହାର ଅଭିନୟ ରୀତି ସମ୍ପର୍କରେ ନାନା କଥା କୁହାଯାଇଛି । ଏଥିରେ ଜଣେ ମାତ୍ର ଅଭିନେତା ସମସ୍ତ ଚରିତ୍ରର ଅବସ୍ଥାକୁ ଅନୁକରଣ କରୁଥିଲେ । ଏହା କୌଣସି ଧର୍ମାନୁଷ୍ଠାନର ଅଙ୍ଗରୂପେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିନାହିଁ । ରାଜାଙ୍କର ଚିତ୍ତବିନୋଦନହିଁ ଥିଲା ଏହାର ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ ।

Digitized by srujanika@gmail.com

ଗ୍ରୀସ୍‌ରେ ଏହାର ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଯେଉଁ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ହେଲା, ତାହା ମୂଳତଃ ମିଶରୀୟ ଅଭିନୟ-ପରମ୍ପରାର ପ୍ରଭାବରେହିଁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହେଲା ବୋଲି ନାଟ୍ୟ-ତତ୍ତ୍ୱବିତ୍ ନିକଲ୍ ମତ ଦିଅନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ "It is possible that Aeschylus and other playwrights of Greece owed a considerable debt both for the content and the form of their plays, to priestly performers of sacred dramas in Ancient Egypt." ମିଶର ଏକ ପ୍ରାଚୀନ ସଭ୍ୟତାର ଦେଶ ହୋଇଥିବାରୁ ଏବଂ ଗ୍ରୀସ୍ ସହିତ ତାହାର ସମ୍ପର୍କ ଥିବାରୁ ଏହି ସିଦ୍ଧାନ୍ତକୁ ମାନ୍ୟତା ଦିଆଯାଇପାରେ । ଡ୍ରାଓନିସସ୍ ଏବଂ ଓସିରିସ୍ କାହାଣୀ ମଧ୍ୟରେ ଯେଉଁ ଅଦ୍ଭୁତ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ, ତହିଁରୁ ଏହି ମତର ସମର୍ଥନ ମଧ୍ୟ ମିଳିଥାଏ । ଏହାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେଲେ, ପ୍ରାଚୀନ ନାଟ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ଗ୍ରୀସ୍‌ରେ ନ ହୋଇ ମିଶରରେ ହୋଇଥିଲା ବୋଲି ମାନିନେବାକୁ ହେବ ।

ଭାରତରେ ନାଟ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି :

ଭାରତ ଏକ ପ୍ରାଚୀନ ଦେଶ । ତେବେ ଏହା ମିଶର ଓ ଗ୍ରୀସ୍ ତୁଳନାରେ କେତେ ପ୍ରାଚୀନ ସେ ସମ୍ପର୍କରେ ଐତିହାସିକମାନେ ଅଦ୍ୟାବଧି କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ଦେଇନାହାନ୍ତି । ବୈଦିକ ଯୁଗକୁହିଁ ଭାରତୀୟ ସଭ୍ୟତାର ଉନ୍ମେଷକାଳ ରୂପରେ ଗ୍ରହଣ କରିନିଆଯାଇଛି । ଏହି ଯୁଗଟି ହେଉଛି କୃଷି ସଂସ୍କୃତିର ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟ ଏବଂ ଅନୁମାନ କରାଯାଇଥାଏ ଯେ, ଭାରତରେ ମଧ୍ୟ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ପଛରେ ଧର୍ମୀୟ ଅନୁଷ୍ଠାନ, ପୂଜା, ଉପାସନା ଇତ୍ୟାଦି ରହିଥିଲା । ବେଦରେ ପ୍ରାପ୍ତ, 'ସମ୍ବାଦସୂକ୍ତ'ଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି ଏହାର ନିଦର୍ଶନ ମାତ୍ର । ଏଣେ ସମ୍ବାଦସୂକ୍ତକୁ ନାଟକର ପୂର୍ବରୂପ ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କରିନେବା ପାଇଁ କେତେକ ଆଲୋଚକ ଆଦୌ ରାଜି ନୁହନ୍ତି । ବେଦରେ ସମୁଦାୟ ଚଉଦଗୋଟି ଏହି ଧରଣର ସୂକ୍ତ ରହିଛି । ସେଗୁଡିକ ମଧ୍ୟରେ ଯମ-ଯମୀ-ସଂବାଦ, ପୁରୁରବା-ଉର୍ବଶୀ-ସଂବାଦ, ସରମା-ପଣି-ସମ୍ବାଦ, ଅଗସ୍ତ୍ୟ-ଲୋପାମୁଦ୍ରା-ସମ୍ବାଦ, ବିଶ୍ୱାମିତ୍ର-ନଦୀ ପ୍ରଭୃତିର ନାମ ଉଲ୍ଲେଖ କରାଯାଇପାରେ । ଆଲୋଚକ ମାକ୍ସ ମୁଲାର୍ 'ଇନ୍ଦ୍ର-ମରୁତ' ସୂକ୍ତ ମରୁତ-ଯଜ୍ଞ ଅବସରରେ ଦୁଇଟି ଦଳ ଦ୍ୱାରା ଅଭିନୀତ ହେଉଥିବା କଥା କହିଛନ୍ତି । ସିଲଭାଁଲେଭି ଏହି ମତକୁ ସମର୍ଥନ କରି ବୈଦିକ ଯୁଗରେ ନୃତ୍ୟଗୀତର ଚର୍ଚ୍ଚା ହେଉଥିବା କଥା ସୂଚାଇଛନ୍ତି । ଆଲୋଚକ ଶ୍ରୋଏଡ଼ର ଏହାକୁ କର୍ମ-କାଣ୍ଡମୂଳକ ନାଟକ (Ritual Play) ବୋଲି ଘୋଷଣା କରିଛନ୍ତି । ଡଃ ହାର୍ଟଲେ ଏଗୁଡ଼ିକୁ 'ମିଷ୍ଟ୍ରିପ୍ଲେ'ର ପ୍ରାଥମିକ ରୂପ ବୋଲି କହନ୍ତି । ଏଗୁଡ଼ିକୁ ଅବଶ୍ୟ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ନାଟକରୂପରେ ମାନ୍ୟତା ଦିଆଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । ତେବେ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟିରେ ଏସବୁର ଅବଦାନକୁ ମଧ୍ୟ ଅସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇପାରିବ ନାହିଁ । ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟର ଆଉ ଜଣେ ବିଦ୍ୱାନ୍ ଡ଼ଃ କୀଥ୍ ସମ୍ବାଦସୂକ୍ତକୁ ନାଟକରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରିବା ନିମନ୍ତେ ପ୍ରସ୍ତୁତ ନୁହନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ପ୍ରକୃତ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି ମହାକାବ୍ୟ-ଆବୃତ୍ତିର ପ୍ରକ୍ରିୟା ମଧ୍ୟରୁ । ଏ ବିଷୟରେ କୌଣସି ଆପତ୍ତି ନ ଉଠାଇ କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ, ସଂଳାପ ଏବଂ ଚରିତ୍ର ଯେଉଁଠି ଆସୁଛନ୍ତି, ସେଠାରେ ନାଟକର ସମ୍ଭାବନା କରିବା ଅଯୌକ୍ତିକ ନୁହେଁ । ଏସବୁ ସମ୍ବାଦସୂକ୍ତରେ ଯେଉଁଭଳି ଆସିଛି, ମହାକାବ୍ୟ ଆବୃତ୍ତିକାଳରେ ମଧ୍ୟ ଠିକ୍ ସେଇଭଳି ଭାବରେ ଆସିଛି— କୌଣସିଟି କିନ୍ତୁ ନାଟକ

Digitized by srujanika@gmail.com

ନୁହେଁ; ନାଟକର ପୂର୍ବାଭାସ ମାତ୍ର । ତେଣୁ ଗୋଟିକୁ ଗ୍ରହଣ ନ କରି ଅନ୍ୟଟିକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେବା ପଛରେ କୌଣସି ଯଥାର୍ଥତା ନାହିଁ ।

ଅଧ୍ୟାପକ ହିଲେ ବ୍ରାଣ୍ଟ ଏବଂ ଅଧ୍ୟାପକ ଷ୍ଟେନ କନୋଙ୍କ ମତରେ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ଉତ୍ପତ୍ତି ହୋଇଛି ଲୌକିକ ଆନନ୍ଦ-ଅନୁଷ୍ଠାନ ମଧ୍ୟରୁ । ଏଇ ଅନୁଷ୍ଠାନରେ ଅଭିନୟାତ୍ମକ ସଂଗୀତ ଗାନ ଥିଲା ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ; ଅର୍ଥାତ୍ ଆବୃତ୍ତି ଆସୁଥିଲା, ସଂଳାପ ଥିଲା ଏବଂ ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟ ସ୍ୱାଭାବିକ ରୂପରେ ସୂଚିତ ହେଉଥିଲେ । ମାକ୍ସମୁଲାର ଏବଂ କୀଥ୍ ଯାହା କହିଛନ୍ତି, ଏଥିରେ ତାହାହିଁ ସାମାନ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ରୂପରେ କୁହାଯାଇଛି । ତେଣୁ ଏହାକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ । ଆଉ ଜଣେ ଭାରତ-ତତ୍ତ୍ୱବିତ୍ ହେଉଛନ୍ତି ପିଶେଲ୍ । ତାଙ୍କ ମତରେ କଣ୍ଢେଇ ନାଚ ହେଉଛି ନାଟକସୃଷ୍ଟିର ମୂଳ ଉତ୍ସ । ଏହାର ସୃଷ୍ଟି ଭାରତରେ ଏବଂ 'ସୂତ୍ରଧାର' ଶବ୍ଦଟି ଏଇଠାରୁହିଁ ନାଟକ ମଧ୍ୟକୁ ଆସିଛି । ଏ ମତଟି ଏକ ଦୁର୍ବଳ ମତ । କଣ୍ଢେଇମାଧ୍ୟମରେ ନାଟକ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିବାର କଳ୍ପନା, ନିଶ୍ଚୟ ପ୍ରକୃତ ନାଟକର ଏକ ବିକଳ୍ପ ବ୍ୟବସ୍ଥା । ପ୍ରଥମେ ନିଜେ ଅଭିନୟ କରିବା ପରେହିଁ ମଣିଷ ଅନ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ଏହି କ୍ରିୟାକୁ ଚାଲୁରଖିବା କଥା ଚିନ୍ତା କରିଥିବ । କଣ୍ଢେଇର କଳ୍ପନା ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ହୋଇଥିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ କଣ୍ଢେଇ ନାଚ ପୂର୍ବରୁ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇସାରିଥିବ । ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିତ୍ ଲୁଡ଼ାର୍ସ ଏ ସମ୍ପର୍କରେ 'ଛାୟାନାଟକ' କଥା କହିଛନ୍ତି । ମହାଭାରତରେ 'ଶୌଭିକ' ବୋଲି ଯେଉଁ ଶବ୍ଦଟି ଅଛି, ତାହାର ଅର୍ଥ କରାଯାଇଛି 'ମୂକାଭିନୟର ଭାଷ୍ୟକାର' । ପ୍ରାଚୀନ ଭାରତରେ ଏହିଭଳି 'ଛାୟାନାଟକ'ର ପ୍ରଚଳନ ଥିଲା ଏବଂ ତହିଁରୁ କାଳକ୍ରମେ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । ଏହି ମତକୁ ସୁଦ୍ଧା ପୂର୍ବୋକ୍ତ କାରଣରୁ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଉ ନାହିଁ । ଅଭିନୟର 'ଭାବ' ବା 'ଧାରଣା' ପ୍ରଥମେ ମଣିଷଠାରେ ସୃଷ୍ଟିହେବା ପରେ, ସେ ତାକୁ ନିଜ ମାଧ୍ୟମରେ ବିକଶିତ ନ କରାଇ କଣ୍ଢେଇ ବା ଛାୟାକୁ ଏଥିପାଇଁ କାହିଁକି ବ୍ୟବହାର କରିବ ? ଏଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରକୃତ ନାଟକର ବିକଳ୍ପ ଏବଂ ଅଭିନେତା-ସୃଷ୍ଟି ନିମନ୍ତେ ନିଶ୍ଚୟ ନାଟକସୃଷ୍ଟିର ପରବର୍ତ୍ତୀ ସଂଯୋଗ-ଏଥିରେ ଆମର ଲେଶମାତ୍ର ସଂଦେହ ନାହିଁ ।

ଭାରତରେ ନାଟକର ପ୍ରାଚୀନତା ସମ୍ପର୍କରେ ପ୍ରମାଣ ସ୍ୱରୂପ କେତେଗୁଡ଼ିଏ 'ଶବ୍ଦ' ଏଠାରେ ଉଦ୍ଧାର କରାଯାଇପାରେ । ଯଜୁର୍ବେଦରେ 'ନଟ' ଶବ୍ଦର ସମାର୍ଥକ 'ଶୈଳୁଷ' ଶବ୍ଦ, ମହାଭାରତରେ 'ନଟ' ଶବ୍ଦ, ହରିବଂଶ ପୁରାଣରେ ରାମାୟଣ କାହାଣୀର ନାଟ୍ୟରୂପର ଅଭିନୟ ସମ୍ପର୍କରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ଉଲ୍ଲେଖ, ରାମାୟଣରେ 'ସମାଜ' ଶବ୍ଦର ପ୍ରୟୋଗ, ପାଣିନିଙ୍କ ଅଷ୍ଟାଧ୍ୟାୟୀରେ 'ନଟସୂତ୍ର'ର ଉଲ୍ଲେଖ, ପତଞ୍ଜଳିଙ୍କ ମହାଭାଷ୍ୟରେ କଂସବଧ, ବଳିବନ୍ଧ ନାମକ ନାଟ୍ୟକାବ୍ୟର ଉଲ୍ଲେଖ ପ୍ରଭୃତିରୁ ଅତି ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ଭାରତୀୟମାନେ ଅଭିନୟ କ୍ରିୟା ସମ୍ପର୍କରେ ଅବହିତ ଥିବାର ପ୍ରମାଣ କରାଯାଇପାରେ । ଭାରତରେ ନାଟ୍ୟସୃଷ୍ଟି ସମ୍ପର୍କରେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ବିଦ୍ୱାନ୍ ଯେଉଁ ମତ ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି, ଏଠାରେ ତାହାର ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ସୂଚନା ମାତ୍ର ଦିଆଗଲା । ଡଃ. କୀଥ୍ ମହାକାବ୍ୟ-ଆବୃତ୍ତି ପରମ୍ପରାରୁ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ବୋଲି ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେଇ ଏହା ବୈଦିକ ଯୁଗର ବହୁପରେ ଖ୍ରୀ:ପୂ: ଦ୍ୱିତୀୟ ଶତକବେଳକୁ ହୋଇଥାଇପାରେ ବୋଲି କହନ୍ତି । ଏହି ମତକୁ ଗ୍ରହଣ କରିବାର କୌଣସି କାରଣ ଆମେ ଦେଖୁନାହୁଁ; ତାହାର କାରଣ ପୂର୍ବରୁ ସୂଚିତ ହୋଇଛି ଏବଂ ଏହାକୁ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଗ୍ରହଣ କରିନେଲେ ଆମେ 'ଭରତ' ଏବଂ ତାଙ୍କର ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ 'ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର'କୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିବାର ଆଶଙ୍କା ଦେଖାଦେବ । କୀଥ୍‌ଙ୍କ ମତରେ 'କୃଷ୍ଣୋତ୍ସବ' ହେଉଛି ଏଠାରେ ନାଟକସୃଷ୍ଟିର ପ୍ରଧାନ କ୍ଷେତ୍ର । ମାତ୍ର 'ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର' 'ଇନ୍ଦ୍ରୋତ୍ସବ' ଅବସରରେ ଏଠାରେ ପ୍ରଥମ ନାଟକାଭିନୟର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଯାଇଥିଲା ବୋଲି ସ୍ପଷ୍ଟ ସୂଚନା ଦିଏ ।

ଭରତ ତାଙ୍କ 'ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର'ରେ ଏଠାରେ ନାଟକସୃଷ୍ଟି ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ ଚମତ୍କାର ବିବରଣୀ ଦେଇଛନ୍ତି । ତାହା ଏହିଭଳି— ଦୀର୍ଘ କାଳ ଅସୁରମାନଙ୍କ ସହିତ ସଂଗ୍ରାମ କରି କରି ଦେବତାମାନେ କ୍ଲାନ୍ତ ହୋଇପଡ଼ିଲେ । ଦେବରାଜ ଇନ୍ଦ୍ରଙ୍କୁ ନେଇ ସେମାନେ ପିତାମହ ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କ ନିକଟରେ ଉପସ୍ଥିତ ହେଲେ ଏବଂ କହିଲେ, " ଆମ୍ଭମାନଙ୍କର ମନୋରଞ୍ଜନ ନିମନ୍ତେ ଏଭଳି ଏକ ମାଧ୍ୟମ ସୃଷ୍ଟି କରନ୍ତୁ, ଯାହା ଏକାଧାରରେ ଦୃଶ୍ୟ ତଥା ଶ୍ରାବ୍ୟ ହୋଇଥିବ । ଏହାପରେ ବ୍ରହ୍ମା –

ଜଗ୍ରାହ ପାଠ୍ୟଂ ଋକବେଦାଦ୍ ସାମେଭ୍ୟୋ ଗୀତମେବଚ ।
ଯଜୁର୍ବେଦା ଦଭିନୟାନ୍ ରସାନାଥର୍ବଣାଦପି ॥"

ଅର୍ଥାତ୍ ଋଗ୍‌ବେଦରୁ ପାଠ୍ୟ (ଗଦ୍ୟପଦ୍ୟାତ୍ମକ ସଂଳାପ), ସାମବେଦରୁ ସଂଗୀତ, ଯଜୁର୍ବେଦରୁ ଅଭିନୟ ଏବଂ ଅଥର୍ବ ବେଦରୁ ରସ ସଂଗ୍ରହ କରି ସାର୍ବବର୍ଣ୍ଣିକ 'ପଞ୍ଚମ' ନାଟ୍ୟବେଦ ସୃଷ୍ଟି କଲେ । ଭାରତରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ନୂତନ ସୃଷ୍ଟିର ମୂଳ ବେଦରେ ଅନ୍ୱେଷଣ କରିବାର ଏକ ପରମ୍ପରା ରହିଛି । ତେଣୁ ଚାରିବେଦ ପରେ ଏହି ନୂତନ ଶାସ୍ତ୍ରକୁ 'ପଞ୍ଚମ ବେଦ' ନାମରେ ଆଖ୍ୟାୟିତ କରାଯାଇଛି । ସୃଷ୍ଟିପରେ ବ୍ରହ୍ମା ଏହି ନୂତନ ଶାସ୍ତ୍ରର ପ୍ରୟୋଗ ଦେବତାମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା କରିବା ନିମନ୍ତେ ଦେବରାଜଙ୍କୁ ଅନୁରୋଧ କରିବାରୁ ଇନ୍ଦ୍ର କହିଲେ—

"ଗ୍ରହଣେ ଧାରଣେ ଜ୍ଞାନେ ପ୍ରୟୋଗେ ଚାସ୍ୟ ସତ୍ତମ ॥
ଅଶକ୍ତା ଭଗବାନ୍ ଦେବା ଅଯୋଗ୍ୟା ନାଟ୍ୟକର୍ମଣି ॥"

ଅର୍ଥାତ୍ ଦେବତାମାନେ ବିଳାସୀ ହୋଇଥିବାରୁ ଏହି ଶାସ୍ତ୍ରକୁ ଗ୍ରହଣ, ଧାରଣ, ଜ୍ଞାନ ଏବଂ ପ୍ରୟୋଗ କରିବାର ସାମର୍ଥ୍ୟ ରଖନ୍ତି ନାହିଁ । ଅଭିନେତାର ଚାରୋଟି ଗୁଣ; ଯଥା : କାର୍ଯ୍ୟକୁଶଳତା, ପାଣ୍ଡିତ୍ୟ, ବାକ୍‌ପଟୁତା ତଥା ପରିଶ୍ରମ କ୍ଷମତା ଦେବତାମାନଙ୍କର ନାହିଁ, ବରଂ ମୁନିମାନେ ବେଦଜ୍ଞ, ବ୍ରତାଚାରୀ, ଶୁଦ୍ଧ, ନିଷ୍ପାପ ତଥା ପରିଶ୍ରମୀ ହୋଇଥିବାରୁ, ସେଇମାନେହିଁ ଏହାର ପ୍ରଚାର ତଥା ପ୍ରସାର କରିପାରିବେ । ଏହାପରେ ବ୍ରହ୍ମା ନିଜର ମାନସପୁତ୍ର ଭରତଙ୍କୁ ସ୍ମରଣ କରି, ତାଙ୍କ ହାତରେ ପଞ୍ଚମ ବେଦକୁ ସମର୍ପଣ କରିଥିଲେ । ଏହିଭଳି ଭାବରେ ପଞ୍ଚମ ବେଦ ଦେବତା-ସୃଷ୍ଟ ହୋଇ ମଧ୍ୟ ମନୁଷ୍ୟ ପାଖକୁ ଆସିଲା । ଏହି ବିବରଣୀର ଗୁରୁତ୍ୱ ଅନ୍ୟ ଗୋଟିଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇପାରେ । ନାଟକ କେବଳ ଯେ ଉଚ୍ଚ ବର୍ଗ ମଧ୍ୟରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ରହୁ, ତାହାର ସ୍ରଷ୍ଟା ଏକଥା ଚାହିଁ ନ ଥିଲେ; ବରଂ ଏହା ସର୍ବସାଧାରଣଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରସାରିତ ହେଲେ ଯେ ଏହାର ମହତ୍ତ୍ୱ ବୃଦ୍ଧି ପାରିବ, ଏ କଥା ତାହାର ସ୍ରଷ୍ଟା ଭଲଭାବରେ ଜାଣିଥିଲେ ।

ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କ ଆଦେଶରେ ଭରତ ଏହାକୁ ଗ୍ରହଣ କରି ନିଜର ଶତପୁତ୍ରଙ୍କୁ ଏ ବିଷୟରେ ପ୍ରଥମେ ଶିକ୍ଷାଦାନ କରିଥିଲେ । ପ୍ରଥମ ନାଟ୍ୟ-ପ୍ରୟୋଗ ଦର୍ଶନରେ ଅସୁରମାନେ ଯଥେଷ୍ଟ କ୍ଷୁବ୍ଧ ହୋଇଥିଲେ; କାରଣ ଏଥିରେ ସେମାନଙ୍କର ନିଗ୍ରହ ଦେଖାଯାଇଥିଲା । ବ୍ରହ୍ମା ସେମାନଙ୍କୁ ବୁଝାଇ

Digitized by srujanika@gmail.com

କହିଥିଲେ ଯେ, ଏଥିରେ କେବଳ ଦେବତା ବା ରାକ୍ଷସମାନଙ୍କର ଜୟ ପରାଜୟର କାହାଣୀ ଲିପିବଦ୍ଧ ହୋଇନାହିଁ; ବରଂ ଏଥିରେ ତିନିଲୋକର ସମସ୍ତ ଭାବର ଅନୁକୀର୍ତ୍ତନ (ଶବ୍ଦଦ୍ୱାରା ବର୍ଣ୍ଣନ) କରାଯାଇଅଛି । ଏଥିରେ ଧର୍ମାତ୍ମାମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଧର୍ମ, କାମାର୍ତ୍ତମାନଙ୍କ ପାଇଁ କାମ ତଥା ଦୁର୍ବିନୀତମାନଙ୍କ ପାଇଁ ସମୁଚିତ ଦଣ୍ଡର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଯାଇଅଛି । ସେଇଥିପାଇଁ ଏହାକୁ 'ନାନାଭାବୋପସମ୍ପନ୍ନ', 'ନାନାବସ୍ଥାନ୍ତରାତ୍ମକମ୍' ଏବଂ 'ଲୋକବୃତ୍ତାନୁକରଣାତ୍ମକ'ରୂପେ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଇଛି । ଏହାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ବ୍ରହ୍ମା କହନ୍ତି–

''ଦୁଃଖାର୍ତ୍ତାନାଂ ଶ୍ରମାର୍ତ୍ତନାଂ ଶୋକାର୍ତ୍ତନାଂ ତପସ୍ୱିନାମ୍ ।
ବିଶ୍ରାନ୍ତି ଜନନ କାଳେ ନାଟ୍ୟ ମେତଦ୍ ଭବିଷ୍ୟତି ।।''

ଅର୍ଥାତ୍ ଦୀନ-ଦରିଦ୍ରମାନଙ୍କର ଶୋକ, ଦୁଃଖ, କ୍ଳାନ୍ତି, ଅବସାଦ ଇତ୍ୟାଦି ଏହା ଦ୍ୱାରା ଦୂରୀଭୂତ ହୋଇପାରିବ । ଏଠାରେ ମଧ୍ୟ ଭରତ ଜନସାଧାରଣଙ୍କ ବିଷୟ ଚିନ୍ତା କରିଥିବାର ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ । ଏହାପରେ ଏହି ଶାସ୍ତ୍ରର ମହତ୍ତ୍ୱ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରି ପିତାମହ କହନ୍ତି–

''ନ ତଜ୍ଜ୍ଞାନଂ ନ ତଚ୍ଛିଳ୍ପଂ ନ ସା ବିଦ୍ୟା ନ ସା କଳା ।
ନା ସୌ ଯୋଗୋ ନ ତତ୍କର୍ମ ନାଟ୍ୟେଽସ୍ମିନ୍ ଯନ୍ନଦୃଶ୍ୟତେ ।।''

ପୃଥିବୀରେ ଏଭଳି କୌଣସି ଜ୍ଞାନ, ଶିଳ୍ପ, ବିଦ୍ୟା, କଳା, ଯୋଗ ଅଥବା କର୍ମ ନାହିଁ, ଯାହା ଏହି ଶାସ୍ତ୍ରରେ ସ୍ଥାନ ପାଇନାହିଁ; ଅର୍ଥାତ୍ ନାଟକ ହେଉଛି ସୃଷ୍ଟିର ସମସ୍ତ ବସ୍ତୁର ନିର୍ଯ୍ୟାସ ।

ଭରତ ଏହି ନୂତନ ଶାସ୍ତ୍ରର ପ୍ରୟୋଗ ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କ ସମ୍ମୁଖରେ କରିବାକୁ ଚାହିଁଲେ । ବ୍ରହ୍ମା ପ୍ରଥମ ଅଭିନୟ ଦେଖିବାପରେ ଏହାର ଶୁଷ୍କତା ଅନୁଭବ କରି (ହୁଏତ ଏହା କେବଳ ପୁରୁଷମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିବ), ଏଥିରେ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟବିଧାୟକ 'କୈଶିକୀବୃତ୍ତି'ର ଯୋଗକରିବା ନିମନ୍ତେ ଆଦେଶ ଦେଇ ଅପ୍ସରାମାନଙ୍କୁ ଏଥିରେ ଅଂଶ ଗ୍ରହଣ କରିବା ନିମନ୍ତେ ପରାମର୍ଶ ଦେଲେ । ତାହାପରେ 'ଇନ୍ଦ୍ରଧ୍ୱଜମହୋତ୍ସବ' ଅବସରରେ ଭରତ 'ଅସୁର ପରାଜୟ' ନାମକ ନାଟକର ଅଭିନୟ କରାଇଲେ; ଯେଉଁଥିରେ ରାକ୍ଷସମାନଙ୍କର ପ୍ରଚଣ୍ଡ କ୍ରୋଧ ସୃଷ୍ଟି ହେଲା । ସେମାନେ ଅଭିନୟରେ ବିଘ୍ନ ସୃଷ୍ଟି କଲେ ଏବଂ ସେମାନଙ୍କୁ ନିବୃତ୍ତ କରିବା ପାଇଁ ନାଟ୍ୟଗୃହ ନିର୍ମାଣର ପ୍ରୟୋଜନ ହେଲା । ସ୍ୱୟଂ ବିଶ୍ୱକର୍ମା ରଂଗଶାଳା ନିର୍ମାଣ କଲେ ଏବଂ ଦେବତାମାନେ ଏହି ଗୃହରକ୍ଷାର ଦାୟିତ୍ୱ ଗ୍ରହଣ କଲେ । ଇନ୍ଦ୍ର ତାଙ୍କର 'ଜର୍ଜର' ଧରି ଆମୂଳ ଏଠାରେ ଉପସ୍ଥିତ ରହିଲେ ।

ପ୍ରସ୍ତୁତି ପର୍ବ ଶେଷ ହେଲା ପରେ ଏହି ଆବଦ୍ଧ ମଞ୍ଚରେ ପ୍ରଥମେ 'ଅମୃତ ମନ୍ଥନ' ସମବକାର (ନାଟକର ଏକ ବିଭାଗ) ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହେଲା । ଉଭୟ ଦେବତା ଏବଂ ଦୈତ୍ୟ ଏଥିରେ ଉପସ୍ଥିତ ରହି ସ୍ୱ ସ୍ୱ କର୍ମ ତଥା ଭାବର ଅନୁକରଣାତ୍ମକ ସ୍ୱରୂପ ଦର୍ଶନ କରି ଅତ୍ୟନ୍ତ ଆମୋଦିତ ହେଲେ । ଏହା ପରେ ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କ ଅନୁରୋଧରେ ହିମାଳୟ ପର୍ବତର ଏକ ରମଣୀୟ ଶୃଙ୍ଗ ଉପରେ ଶିବ-ପରିବାର ନିମନ୍ତେ 'ଅମୃତ ମନ୍ଥନ' ଏବଂ 'ତ୍ରିପୁରଦାହ' (ଡ଼ିମ) ନାଟକଦ୍ୱୟର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ପ୍ରଦର୍ଶନର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଗଲା । ଶିବ ଏହା ଦେଖି ସନ୍ତୁଷ୍ଟ ହୋଇ 'ପୂର୍ବରଙ୍ଗ'ରେ ତାଣ୍ଡବ-ନୃତ୍ୟ ତଥା ପାର୍ବତୀଙ୍କଠାରୁ ଲାସ୍ୟ-ନୃତ୍ୟର ଯୋଗକରିବା ନିମନ୍ତେ ପରାମର୍ଶ ଦେଲେ । ଏହିଭଳି ଭାବରେ

Digitized by srujanika@gmail.com

ନାଟକ ପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପ ପାଇଲା ।

ଏହାପରେ ସ୍ୱତଃ ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠେ, ଦେବଭୋଗ୍ୟ ଏହି ନାଟକ ମର୍ତ୍ତ୍ୟପୁରକୁ ଆସିଲା କିପରି ? ଏ ବିଷୟରେ ମଧ୍ୟ କେତୋଟି କାହାଣୀ ରହିଛି । ପ୍ରତ୍ୟେକ କାହାଣୀରେ ଭରତଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ହିଁ ଏହା ମର୍ତ୍ତ୍ୟପୁରକୁ ଆସିଥିଲା ବୋଲି କୁହାଯାଇଛି । ନହୁଷ ଯେତେବେଳେ ସ୍ୱର୍ଗରେ ଇନ୍ଦ୍ରପଦ ଅଧିକାର କରି ବସିଥିଲେ, ସେତେବେଳେ ସେ ସ୍ୱର୍ଗର ନାଟ୍ୟାଭିନୟ ଦେଖି ସ୍ୱୀୟ ରାଜ୍ୟରେ ସେଇଭଳି ଅଭିନୟର ସୂତ୍ରପାତ ଘଟାଇବା ପାଇଁ ଦେବତାମାନଙ୍କ ସହିତ ପରାମର୍ଶ କଲେ । ସେମାନଙ୍କ ଅନୁରୋଧରେ ଭରତ ନିଜର ପୁତ୍ରମାନଙ୍କୁ ଏଥିପାଇଁ ଭୂତଳକୁ ପଠାଇଲେ ଏବଂ ସେମାନେ ଅଭିନୟ ଶିକ୍ଷା ଦେଇ ଏଠାରେ ଅଳ୍ପ ଦିନ ଭିତରେ ଏହାର ଏକ ପରମ୍ପରା ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିଦେଲେ । ଏଇଭଳି ଆଉ କେତୋଟି କାହାଣୀ ମଧ୍ୟ ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ରହିଛି । ତେବେ କାହାଣୀ ହେଉଛି କାହାଣୀ ।

ଏଥିରୁ କିନ୍ତୁ ଗୋଟିଏ କଥା ସ୍ପଷ୍ଟ ହେଉଛି । ଭାରତରେ ନାଟ୍ୟକଳାର ଉଦ୍‌ଭବ ଏବଂ ବିକାଶ ମୁଖ୍ୟତଃ ଧର୍ମ-ମୂଳହିଁ ଥିଲା ।

ପୂର୍ବରୁ ଆମେ କେତେକ ପ୍ରାଚ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିଦ୍ ଭାରତରେ ନାଟକୋତ୍ପତ୍ତି ସମ୍ପର୍କରେ ଯାହା କହିଛନ୍ତି, ତାହା ଉଦ୍ଧାର କରିଛୁ । ଏଠାରେ ଆଉ ଜଣେ ବିଦ୍ୱାନ୍‌ଙ୍କର ମତ ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରିବୁ । ସେ ହେଉଛନ୍ତି ରିଜ୍‌ୱେ । ତାଙ୍କ ମତରେ 'ବୀରପୂଜା'-ପରମ୍ପରା ଭିତରୁହିଁ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । ମଣିଷ ଦେବତାମାନଙ୍କୁ ଯେଉଁ ଭଳି ପୂଜା ଉପାସନା କରି ନିଜ ଅନ୍ତରର ଶ୍ରଦ୍ଧା ନିବେଦନ କରେ, ବୀରମାନଙ୍କ ପ୍ରତି ମଧ୍ୟ ତାହାର ଠିକ୍ ସେଇଭଳି ଭକ୍ତି ଥାଏ । ବୀରମାନଙ୍କୁ ସ୍ମରଣ କରି ସେ ଠିକ୍ ସେଇ ଆକରେ, ଯାହା ଦେବତାମାନଙ୍କ ପାଇଁ କରିଥାଏ । ତେଣୁ ଏହି ପ୍ରକ୍ରିୟାରୁ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିବା ଏକ ଅବାସ୍ତବ କଳ୍ପନା ମାତ୍ର ନୁହେଁ । ୟୁରୋପରେ ଏହି ବ୍ୟବସ୍ଥାରୁହିଁ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । ସେ ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟ ଏବଂ କାବ୍ୟ-ସାହିତ୍ୟକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରି ଆହୁରି କହିଛନ୍ତି, ରାମ ତଥା କୃଷ୍ଣଗାଥା ଅବଲମ୍ବନରେ ରଚିତ ହୋଇଥିବା ସମସ୍ତ ନାଟକ, ଯାତ୍ରା-ଉତ୍ସବର ଆୟୋଜନ କରିବା ପଛରେ ରହିଛି ମୃତ ବୀରପୁରୁଷଙ୍କ ପ୍ରତି ଆନ୍ତରିକ ଶ୍ରଦ୍ଧା-ନିବେଦନର ବ୍ୟାକୁଳ ଆକାଂକ୍ଷା । ଏହା ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉଠାଇ ଡଃ କୀଥ୍ କହନ୍ତି, ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ବୀର-ରସର ସେଭଳି ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ବର୍ଣ୍ଣନା ସ୍ଥାନ ପାଇ ନ ଥିବା ସ୍ଥଳେ ବୀରପୂଜା ପ୍ରତି ଲୋକଚିତ୍ତର ଅନୁରାଗ ଯେ ଏହି ନାଟକମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକାଶିତ ହେଇଛି, ଏହା କିଭଳି ସ୍ୱୀକାର କରିନିଆଯିବ ? ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ପ୍ରସ୍ତାବନା, ଯେଉଁଠି ନାଟକ ବିଷୟରେ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ସୂଚନା ରହିଥାଏ, ସେଠାରେ ସୁଦ୍ଧା କୌଣସି ବୀରଙ୍କର ସ୍ମୃତିରେ ନାଟକଟି ରଚିତ ହୋଇଛି ବୋଲି କୁହାଯାଇନାହିଁ ।

ପ୍ରାଚ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିଦ୍ ମାକ୍‌ଡୋନାଲ୍ଡ ନାଟକର ପ୍ରାରମ୍ଭିକ ଅବସ୍ଥା ରୂପରେ 'ନୃତ୍ତ'କୁ ମାନ୍ୟତା ଦେଇଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ସଂଳାପବିହୀନ 'ନୃତ୍ତ' ନୃତ୍ୟରେ ପରିଣତ ହୋଇ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ନାଟକରୂପରେ ପରିଣତ ହୋଇଛି । ସେ ଆହୁରି କହନ୍ତି, ତାଳ-ଲୟାଶ୍ରିତ ନୃତ୍ତର ଦ୍ୱିତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟ ହେଉଛି ଭାବାଶ୍ରୟୀ ନୃତ୍ୟ । ନୃତ୍ତ ଏବଂ ନୃତ୍ୟର ସମନ୍ୱୟରୁହିଁ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । ଏହି

Digitized by srujanika@gmail.com

ମନ୍ତବ୍ୟ ଅନ୍ୟସବୁ ମତ ଅପେକ୍ଷା ଅଧିକ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ମନେହୁଏ ଏବଂ ବହୁ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିତ୍ ମଧ୍ୟ ଏହାକୁ ସମର୍ଥନ କରନ୍ତି ।

ବିଶେଷଜ୍ଞମାନେ ସବୁବେଳେ ପୃଥକ୍ ମତ ପୋଷଣ କରନ୍ତି । ଏଥିରେ ତେଣୁ ଚିନ୍ତା କରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ । ପାଣିନିଙ୍କ 'ଅଷ୍ଟାଧ୍ୟାୟୀ' ରଚିତ ହେବାବେଳକୁ କେବଳ ଯେ ଏଠାରେ 'କଂସବଧ', 'ବଳିବନ୍ଧ' ଭଳି ନାଟକ ଲେଖାଯାଇଥିଲା, ତାହା ନୁହେଁ ବରଂ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କୀୟ ଗ୍ରନ୍ଥ ମଧ୍ୟ ରଚିତ ହୋଇସାରିଥିଲା । ଯଦି ଖ୍ରୀ. ପୂ. ପଞ୍ଚମ ଶତକବେଳକୁ ରସପ୍ରଧାନ ନାଟ୍ୟ ତଥା ସଂଗୀତ କଳା ନ ଥାନ୍ତା, ତେବେ କୌଟିଲ୍ୟ ନିଜର 'ଅର୍ଥଶାସ୍ତ୍ର'ରେ ନାଟ୍ୟ ପ୍ରୟୋଗ ନିମନ୍ତେ ଉପଯୁକ୍ତ ରଙ୍ଗୋପଜୀବୀ ପୁରୁଷ ତଥା ଗଣିକାମାନଙ୍କର ଗୀତବାଦ୍ୟ, ନାଟ୍ୟ, ନୃତ୍ତ ଏବଂ ନୃତ୍ୟ ଭଳି ଶବ୍ଦସମୂହର ପାରିଭାଷିକ ଅର୍ଥ ସହ ଉଲ୍ଲେଖ କରି ନ ଥାନ୍ତେ କିମ୍ବା କାମଶାସ୍ତ୍ରରେ ଚୌଷଠୀ କଳାର ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ଅଭିନୟ ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚ୍ନା ହୋଇ ନ ଥାନ୍ତା ।

କେବେ ସୃଷ୍ଟି ହେଲା ନାଟକ, ଏ ସମ୍ପର୍କରେ କୌଣସି ସୈଦ୍ଧାନ୍ତିକ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେବା ସମ୍ଭବ ନ ହେଲେହେଁ ଖ୍ରୀ: ପୂ: ଷଷ୍ଠ ଶତକବେଳକୁ ଭାରତରେ ନାଟକର ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିକାଶ ହୋଇସାରିଥିଲା ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରେ । ନାଟକାଭିନୟଦର୍ଶନରୁହିଁ ତତ୍ ସମ୍ପର୍କିତ ଲକ୍ଷଣ ଗ୍ରନ୍ଥର ରଚନା ସମ୍ଭବ ହୋଇଥାଏ । 'ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର' ହେଉଛି ଏହିଭଳି ଏକ ଗ୍ରନ୍ଥ, ଯେଉଁଥିରେ ନାଟ୍ୟ ସୃଷ୍ଟିର ଏକ ବ୍ୟବସ୍ଥିତ ପରମ୍ପରାଗତ ବିବରଣୀ ପ୍ରଦାନ କରାଯାଇଛି । ନାଟକ ସହିତ ସମ୍ପୃକ୍ତ ପ୍ରତ୍ୟେକ ବିଷୟର ଯେଉଁ ସୂକ୍ଷ୍ମାତିସୂକ୍ଷ୍ମ ବିଶ୍ଳେଷଣ ଏହି ବିଶାଳକାୟ ଗ୍ରନ୍ଥରେ କରାଯାଇଛି ଏବଂ ଏହାକୁ ଯେଉଁ ପବିତ୍ର ଧର୍ମଶାସ୍ତ୍ରର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ଦିଆଯାଇଛି, ତାହା ପୃଥିବୀର ଅନ୍ୟ କୌଣସି ଦେଶରେ ଘଟିଥିବାର ଆମକୁ ଜଣାନାହିଁ । ଭାରତରେ ନାଟକ ପ୍ରତି ଏଠାକାର ଅଧିବାସୀମାନଙ୍କର ଯେଉଁ ଶ୍ରଦ୍ଧା ଓ ସମ୍ମାନ ରହିଥିଲା, ତାହା ଏଥିରୁ ପ୍ରତିପାଦିତ ହୋଇଥାଏ । ଏହା ସହିତ ଏଇ ସିଦ୍ଧାନ୍ତକୁ ମଧ୍ୟ ଗ୍ରହଣ କରିନେବାକୁ ମନ ହୁଏ ଯେ, ଭାରତରେହିଁ ଏକଦା ନାଟ୍ୟସୃଷ୍ଟିର ଆଦ୍ୟ ଓଁ କାର ଧ୍ୱନିତ ହୋଇଥିଲା ।

ଭାରତୀୟ ଦୃଶ୍ୟ-କାବ୍ୟ ଗ୍ରୀକ୍‌ନାଟକ ପ୍ରଭାବ ସୃଷ୍ଟ କି ?–

ଏହିଭଳି ଏକ ମନ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରତି ଆମେ ପୂର୍ବରୁ ପାଠକମାନଙ୍କର ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରିଛୁଁ । ଆଲୋଚକ ୱେବର (Weber) ପ୍ରଥମେ ଏହିଭଳି ଏକ ମନ୍ତବ୍ୟ ଉପସ୍ଥାପନ କରନ୍ତି । ତାଙ୍କର ବକ୍ତବ୍ୟ ହେଉଛି, ଏକଦା ପଞ୍ଜାବ ଅତିକ୍ରମ କରି ଗ୍ରୀକ୍ ସାମ୍ରାଜ୍ୟ ଭାରତର ଆହୁରି ଭିତରକୁ ବିସ୍ତୃତ ହୋଇଥିଲା । ଗ୍ରୀକ୍ ରାଜପୁରୁଷମାନେ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଅଭିନୟପ୍ରିୟ ହୋଇଥିବାରୁ ସେମାନେ ନିୟମିତ ଭାବରେ ଏ ଦେଶରେ ନାଟକାଭିନୟର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରୁଥିଲେ । ସେସବୁର ପ୍ରଭାବ ଭାରତରେ ପଡ଼ିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଭାରତରେ ତାହା ପୂର୍ବରୁ ଅଭିନୟକ୍ରିୟା ପ୍ରଚଳିତ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଗ୍ରୀକ୍‌ମାନଙ୍କର ଉନ୍ନତ ଅଭିନୟ ପ୍ରଣାଳୀରୁ ଭାରତୀୟମାନେ ଅନେକ କଥା ଗ୍ରହଣ କରିଥିବା ସମ୍ଭବ । ପ୍ରାଚ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିତ୍‌ମାନେ ଅବଶ୍ୟ ଏହି ବିଷୟରେ ଏକମତ ନୁହଁନ୍ତି ।

ଗ୍ରୀକ୍ ପ୍ରଭାବ ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କଲାବେଳେ ପ୍ରଥମେ ଆଲେକ୍‌ଜାଣ୍ଡରଙ୍କ ନାମ ସ୍ମରଣ

Digitized by srujanika@gmail.com

କରାଯାଇଥାଏ । ଏ କଥା ସତ୍ୟ ଯେ, ଏହି ଗ୍ରୀକ୍ ତରୁଣ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଅଭିନୟପ୍ରିୟ ଥିଲେ ଏବଂ ତାଙ୍କ ପାଇଁ ନିୟମିତ ଅଭିନୟ ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଯାଉଥିବାର ପ୍ରମାଣ ମିଳୁଛି । ଯେହେତୁ ସେତେବେଳକୁ ନାଟ୍ୟକାର ସଫୋକ୍ଲିସ୍, ୟୁରିପାଇଡ଼ିସ୍ ପ୍ରଭୃତିଙ୍କର ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଉପଲବ୍ଧ ହେଉଥିଲା ସେ ଗୁଡିକର ଅଭିନୟ ହେଉଥିବା ଘଟଣାକୁ ମଧ୍ୟ ଅସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ ।

ଭାରତୀୟ ନାଟକରେ ପର୍ଦ୍ଦା ନିମନ୍ତେ 'ଯବନିକା' ବୋଲି ଶବ୍ଦଟିଏ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଛି । ଭାରତରେ ଅଣଭାରତୀୟ ଜାତିମାନଙ୍କୁ 'ଯବନ' ନାମରେ ଅଭିହିତ କରାଯାଉଥିଲା । ଗ୍ରୀକ୍‌ମାନେ ସେମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଥିଲେ 'ଯବନ'; ଏଣୁ ସେମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ବ୍ୟବହୃତ ଉପାଦାନଟିଏ ଭାରତୀୟ ନାଟକରେ ବ୍ୟବହୃତ ହେବାରୁ ତାହା ସହିତ ସେମାନଙ୍କ ନାମକୁ ମଧ୍ୟ ସମ୍ପୃକ୍ତ କରାଯାଇଛି । ପୁଣି କେତେକ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ରାଜା-ମହାରାଜାମାନଙ୍କର ଅଙ୍ଗରକ୍ଷୀରୂପରେ 'ଯବନୀ' ପ୍ରହରିଣୀମାନେ ଗୃହୀତ ହୋଇଥିବାରୁ ଗ୍ରୀକ୍‌ମାନଙ୍କ ସହିତ ଏ ଦେଶର ସମ୍ପର୍କ ପ୍ରମାଣିତ ହେଉଛି ଏବଂ ନାଟକ ଉପରେ ପ୍ରଭାବ ସେଇ ବାଟେ ଆସିଥିବ ବୋଲି ସିଦ୍ଧାନ୍ତ କରାଯାଉଛି ।

ଯୁକ୍ତି ନିମନ୍ତେ ଏହି ପ୍ରଭାବର ସମର୍ଥନରେ ଆହୁରି ଅନେକ କଥା କୁହାଯାଇଛି । ସେ ଭିତରେ ଅଛି ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର ତ୍ରୟୀ ଐକ୍ୟବିଧାନ (Three Unities) । ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ, କାଳ ଓ କାର୍ଯ୍ୟ (Place, Time, Action)ର ଐକ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ସେ ଦେଶର ସାହିତ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିତ୍ ଆରିଷ୍ଟଟଲ ବିସ୍ତୃତ ଭାବରେ ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି । ଏ ଦେଶରେ ମଧ୍ୟ ତତ୍ତ୍ୱଜ୍ଞମାନେ ଏହି କଥାକୁ ଅନ୍ୟରୂପରେ କହିଛନ୍ତି ଏବଂ ଯଥାସମ୍ଭବ ଏହାକୁ ମାନିନେବା ପାଇଁ କୁହାଯାଇଛି । ତେବେ କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ ଯେ, ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଏହାକୁ ସବୁବେଳେ ମାନ୍ୟତା ଦେଇନାହାନ୍ତି । ଏହାଛଡ଼ା ଚରିତ୍ରଯୋଜନା, ଦୃଶ୍ୟପରିକଳ୍ପନା, ମଂଚନିର୍ମାଣ, ପ୍ରଭୃତି ବହୁ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହି ସାଦୃଶ୍ୟର ସୂଚନା ଦିଆଯାଇ, ଗୋଟିଏ ଆରଟିର ପ୍ରଭାବପୁଷ୍ଟ ବୋଲି ସିଦ୍ଧାନ୍ତ କରିନିଆଯାଇଛି; ଏଭଳି କି ସୀତାବେଙ୍ଗା ଯୋଗୀମାରାଠାରେ ଯେଉଁ ପ୍ରାଚୀନ ଦରୀ ଗୃହମଞ୍ଚର ସନ୍ଧାନ ମିଳିଛି, ତାହା ସହିତ ଗ୍ରୀକ୍ ଆମ୍ଫିଥିଏଟରର ସାଦୃଶ୍ୟ ମଧ୍ୟ ଖୋଜାଯାଇଛି ।

ଏ ସବୁ ମନ୍ତବ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ଅନେକ କଥା କୁହାଯାଇପାରିବ । ଏଠାରେ ଗ୍ରୀସ୍‌ରେ ଉତ୍ପନ୍ନ ଦ୍ରବ୍ୟକୁ 'ଯବନିକ' ବୋଲି କୁହାଯାଉଥିଲା । 'ଯବନିକା' ପ୍ରସ୍ତୁତିରେ ହୁଏତ ସେଠାକାର କୌଣସି ବସ୍ତୁ ବ୍ୟବହୃତ ହେଉଥିବ; ତେଣୁ ଏହାର ସେଇଭଳି ନାମକରଣ ହୋଇଥିବ । ପୁଣି ଯେଉଁ 'ଯବନିକା' ନିମନ୍ତେ ଏତେ ବଡ଼ ଏକ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ଗ୍ରହଣ କରିନିଆଯାଇଛି, ସେଇଟି ସେତେବେଳେ ଗ୍ରୀକ୍‌ନାଟକରେ ବ୍ୟବହୃତ ହେଉଥିବାର ପ୍ରମାଣ କ'ଣ ? ପୁଣି ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ 'ଯବନିକା' ଶବ୍ଦର ବ୍ୟବହାର କ'ଣ ଏହାର ପ୍ରାଚୀନତା ପ୍ରମାଣ କରୁନାହିଁ ? ଏ ସମ୍ପର୍କରେ 'Indian Drama' ନାମ ଗ୍ରନ୍ଥର ଭୂମିକାରେ ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ସୁନୀତି କୁମାର ଚଟ୍ଟୋପାଧ୍ୟାୟ କହିଛନ୍ତି ଯେ, 'ଯବନିକା' ଶବ୍ଦଟି ଗ୍ରୀକ୍ ଶବ୍ଦପ୍ରସୂତ ନୁହେଁ । ଏହାର ମୂଳ ହେଉଛି ସଂସ୍କୃତ 'ଯମ୍ ଧାତୁ'; ଯାହାର ଅର୍ଥ ହେଉଛି ବନ୍ଧନ । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ସେ ନିଜର ମତାମତ ପ୍ରକାଶ କରି ଲେଖିଛନ୍ତି, "Greek Tragedy and early Attic Comedy as in Aristophanes, are totally different in spirit from Sanskrit drama, and they present a

Digitized by srujanika@gmail.com

different world and Consequently there can not be any doubt that Sanskrit drama, had and origin independent of Greek drama. xx It is more probable that the Indian tradition in the art of the drama was already fully formed when Greek drama came to the knowledge of Indians." ରାଜାଙ୍କର ଦେହରକ୍ଷୀରୂପେ ଯବନୀମାନଙ୍କର ନିଯୁକ୍ତିରୁ କେବଳ ଏତିକି ପ୍ରମାଣିତ ହୁଏ ଯେ, ଏହି ବିଶେଷ କାର୍ଯ୍ୟଟି ନିମନ୍ତେ ସେମାନଙ୍କର ଦକ୍ଷତା ଉପରେ ଶାସକମାନଙ୍କର ଅଖଣ୍ଡ ବିଶ୍ୱାସ ଥିଲା । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଭାରତୀୟ ରାଜା-ମହାରାଜାମାନଙ୍କର ଦରବାରରେ ବହୁ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ପଦ- ପଦବୀରେ ଅଣଭାରତୀୟମାନେ ନିଯୁକ୍ତ ଥିବାର ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ଆଦୌ ବିରଳ ନୁହେଁ । ଏଥିରୁ କୌଣସି ବିଶେଷ ଧରଣର କଳା ସୃଷ୍ଟିକ୍ଷେତ୍ରରେ ସେମାନଙ୍କର ଭୂମିକା ପ୍ରମାଣିତ ହେଉ ନାହିଁ ।

ସବୁଠାରୁ ବଡ଼ ପାର୍ଥକ୍ୟ ବିଷୟଟି ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବିଚାରକୁ ନିଆଯାଉନାହିଁ; ଏହାହିଁ ହେଉଛି ସବୁଠାରୁ ବଡ଼ ଆଶ୍ଚର୍ଯ୍ୟର କଥା । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତଙ୍କ ନିର୍ଦ୍ଦେଶରେ ଏ ଦେଶରେ ବିୟୋଗାନ୍ତ ନାଟକର ରଚନା ଏବଂ ପ୍ରଦର୍ଶନ ନିଷିଦ୍ଧ ଥିଲା । ଭରତ ରଙ୍ଗମଂଚରେ ଯୁଦ୍ଧ, ମୃତ୍ୟୁ, ଶୋକ, ଚୁମ୍ବନ, ବିବାହ ପ୍ରଭୃତି କେତେକ ଘଟଣାର ପ୍ରଦର୍ଶନକୁ ନିଷେଧ କରିଦେଇଥିଲେ; ଅଥଚ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର ଶ୍ରେଷ୍ଠତା ପ୍ରମାଣିତ ହୋଇଥିଲା ସେଠାକାର ଟ୍ରାଜେଡି ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ । ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିକୁ ନାଟକର ଶ୍ରେଷ୍ଠ ରୂପର ମାନ୍ୟତା ଦେଇ କମେଡ଼ି ନାଟକର ନ୍ୟୁନତା ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିଥିଲେ । ଭାରତ ଯଦି ଗ୍ରୀକ୍-ନାଟକରୁ ପ୍ରକୃତରେ କିଛି ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲା, ତେବେ ତାହାର ସବୁଠାରୁ ଯାହା ଭଲ, ସେଇଟିକୁ ଛାଡ଼ି ନିକୃଷ୍ଟ ବସ୍ତୁଟିଏ ଉଠାଇନେବାର ଯାଥାର୍ଥ୍ୟ କଣ ?

ଆମେ ପୂର୍ବରୁ ସୂଚାଇଛୁ ଯେ, ଅନେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ କେବଳ ନୂଆ କିଛି କହିବା ନିମନ୍ତେ ଏବଂ ପାଣ୍ଡିତ୍ୟ ପ୍ରକାଶ ନିମନ୍ତେ ଏଇ ଭଳି କିଛି ବିତଣ୍ଡା ଯୁକ୍ତିର ଅବତାରଣା କରାଯାଇଥାଏ । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ତାହାର ସମର୍ଥନ/ବିରୋଧ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଅନେକ ପଣ୍ଡିତ ଆଗେଇଆସନ୍ତି । ଏ ଧାରା ଏମିତି ଗଡ଼ିଚାଲିଥାଏ । ନଚେତ୍ 'ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର'ରେ ଦରୀଗୃହମଂଚ ସମ୍ପର୍କରେ ଉଲ୍ଲେଖଥିବା ବେଳେ ଏହାର ସାମ୍ୟ ଗ୍ରୀକ୍-ଥିଏଟର ସହିତ ଖୋଜାଯାଆନ୍ତା ନାହିଁ । ହୁଏତ ଯଦି କେହି ଜଣେ କହିବସନ୍ତି, ଭାରତର ପ୍ରାଚୀନ ସ୍ଥାପତ୍ୟ-କଳା-ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ପ୍ରଭାବପୁଷ୍ଟ, ତେବେ ତାହାର ସମର୍ଥନ ପାଇଁ ମଧ ଅନେକ ବଡ଼ ବଡ଼ ପଣ୍ଡିତ ଅସ୍ତ୍ରଉତ୍ତୋଳନ କରି ଆଗେଇ ଆସିବେ ।

ଉପସଂହାରେ ତେଣୁ କୁହାଯାଉଛି ଯେ, ଭାରତରେ ନାଟକସୃଷ୍ଟିର ମୂଳ ବୀଜ ଏଇଠାର ମାଟିରେହିଁ ନିହିତ; ସାମ୍ପ୍ରତିକ ଆବସର୍ଡ ନାଟ୍ୟ-ପରମ୍ପରା ଭଳି ଏହା ସେ ଦେଶର କୌଣସି ଉତ୍ପାଟିତ ଚାରା ନୁହେଁ । ଏହାର ପ୍ରାଚୀନତା ଓ ମୌଳିକତା ସମ୍ପର୍କରେ ଏତେ ପ୍ରମାଣ ମିଳୁଛି ଯେ, ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ପକ୍ଷପାତଦୁଷ୍ଟ ଆଲୋଚନାର କୌଣସି ମୂଲ୍ୟ ନାହିଁ । ପ୍ରାଚୀନତାଦୃଷ୍ଟିରୁ ଆମେ ଗ୍ରୀକ୍‌ନାଟକର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରୁନାହୁଁ । ସେଠାକାର ନାଟକରେ ହେତୁବାଦୀ ବାସ୍ତବତା ପ୍ରତି ଯେଉଁ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ପ୍ରକଟିତ ହୋଇଥିଲା, ରସବାଦୀ ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ

Digitized by srujanika@gmail.com

ତାହାକୁ ଅନାବଶ୍ୟକ ଭାବି ତ୍ୟାଗକରିଛନ୍ତି । ଯାହା କିଛି ସତ୍ୟ, ଶିବ ଆଉ ସୁନ୍ଦର, ସେମାନେ ତାକୁହିଁ ଗ୍ରହଣ କରି ଚରିତ୍ର, ଘଟଣାର ପରିକଳ୍ପନା କରିଛନ୍ତି । ନାୟକ-ନାୟିକାଙ୍କୁ ସୃଷ୍ଟିର ସବୁଠାରୁ ନିର୍ଦ୍ଦୋଷ, ନିଷ୍କଳଙ୍କ ଚରିତ୍ରରୂପେ ଗଢ଼ିଛନ୍ତି । ସେମାନେ ସତେ ଯେମିତି, ଧୂଳିମାଟିର ସୃଷ୍ଟି ନ ହୋଇ, ହୋଇଛନ୍ତି କୌଣସି କଳ୍ପଲୋକର ବାସିନ୍ଦା । ସେମାନଙ୍କର ଜୀବନଧାରାରେ ସାଧାରଣ ଜୀବନଧାରାର କୌଣସି ପ୍ରତିଫଳନ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ନାହିଁ । ଏମାନଙ୍କ ଆନନ୍ଦ, ବିଷାଦର ଅନୁଭବ, ସାଧାରଣ ଲୋକର ଅନୁଭବଠାରୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର । ଅନ୍ୟ ପକ୍ଷରେ ସେ ଦେଶର ନାଟକର କଥା, ଚରିତ୍ର, ଘଟଣା – ପ୍ରତ୍ୟେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦତା, ବିଶ୍ୱାସଯୋଗ୍ୟତା, ସ୍ୱାଭାବିକତା ଉପରେ ଏତେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଛି ଯେ, ସେଥିରୁ କିଛି ଯଦି ଆମେ ଗ୍ରହଣ କରି ନେଇପାରିଥାଆନ୍ତୁ (ଯେମିତି ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ କରିଛୁ), ତାହାହେଲେ ଆମ ସାହିତ୍ୟର ରୂପ ବଦଳିଯାଇଥାଆନ୍ତା; ମାତ୍ର ତାହା ହୋଇ ନାହିଁ । ଆମର ସ୍ରଷ୍ଟାମାନେ ନିଜର ଆଦର୍ଶରେ ଅଟଳ ରହିଛନ୍ତି; ନିଜର ପତାକା ବହନ କରି ନିଜ ବାଟରେ ଚାଲିଛନ୍ତି । ଏଭଳି କ୍ଷେତ୍ରରେ ଅନ୍ୟ ଦେଶ ସହିତ ଆମର ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶର ପ୍ରଭାବ କଳ୍ପନା ନିତାନ୍ତ ଭାବରେ ଏକ ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ଉଦ୍ୟମ ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ କିଛି ନୁହେଁ ।

ଉପସଂହାର :

ଏଇ ଅଧ୍ୟାୟରେ ଆମେ ନାଟକସୃଷ୍ଟିର କେତେକ ସମ୍ଭାବ୍ୟ କାରଣ ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରିଛୁ ଏବଂ ବିଶ୍ୱର ତିନୋଟି ପ୍ରାଚୀନ ଦେଶ – ମିଶର, ଗ୍ରୀସ୍ ଏବଂ ଭାରତରେ ଏହାର ମୂଳ ସ୍ୱରୂପ ଖୋଜିବାକୁ ଉଦ୍ୟମ କରିଛୁ । ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି କେଉଁଭଳି ହେଲା, ଏ କଥା ଜାଣିବାକୁ ଆମେ ଆଦି-ମାନବ ନିକଟରେ ପହଞ୍ଚିଯାଇଛୁ । ଭାବାଭିବ୍ୟକ୍ତି ନିମନ୍ତେ ତାହାର ଅର୍ଥପୂର୍ଣ୍ଣ, ଭାଷାହୀନ, ମୂକାଭିନୟ ମଧ୍ୟରୁହିଁ ଯେ ପରିବର୍ତ୍ତିକାଳରେ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି, ଏଥିରେ ଆମର କୌଣସି ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ । କେତେକ ଦେଶରେ ମୂକାଭିନୟ (Pantomime)କୁ ନାଟକସୃଷ୍ଟିର ମୂଳ ଉତ୍ସରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରିନିଆଯାଇଛି । ଭାଷା ସୃଷ୍ଟି ହେବା ପରେ ଏହି ଆକାର, ଇଙ୍ଗିତ ସହିତ ସଂଳାପ ଯୁକ୍ତ ହୋଇଛି । ଅନୁକରଣ ହେଉଛି ମଣିଷର ଏକ ସହଜାତ ପ୍ରବୃତ୍ତି । ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ମତରେ, ସାହିତ୍ୟ ସିଦ୍ଧାନ୍ତର ପ୍ରଥମ ପାହାଚ ହେଉଛି ଅନୁକରଣ । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତଙ୍କ ମତରେ ନାଟକରେ ଦେବୀ, ଦେବତା ଓ ମଣିଷମାନଙ୍କର କାର୍ଯ୍ୟର ଅନୁକରଣ କରାଯାଇଥାଏ । ତଳେଇକରି ବିଚାର କରି ଦେଖିଲେ ଉଭୟ କ୍ଷେତ୍ରର ଏହି 'ଅନୁକରଣତତ୍ତ୍ୱ' ରେ କିଛି ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଛି । ସେ ଦେଶରେ କ୍ରିୟାଶୀଳ ମଣିଷହିଁ ଅନୁକରଣର ଯଥାର୍ଥ ଅବଲମ୍ବନ । ତେବେ ଭାରତୀୟ ସାହିତ୍ୟ-ତତ୍ତ୍ୱ ମତରେ ସାହିତ୍ୟମାଧ୍ୟମରେ ଜୀବନକୁ ଅନୁକରଣ କରାଯାଏ ନାହିଁ; ବରଂ ଜୀବନ ବିଷୟରେ ଗଭୀରଭାବରେ ଚିନ୍ତା କରାଯାଇ ତା'ର ଶାଶ୍ୱତ, ନିତ୍ୟ ରୂପଟିକୁ ଖୋଜି ବାହାରକରାଯାଏ । ସେ ଦେଶରେ ସାହିତ୍ୟ ପ୍ରକୃତିକୁ ଅନୁକରଣ କରେ ନାହିଁ; ବରଂ ଏଥିରୁ ମାନବଚରିତ୍ର ବିଶ୍ଳେଷଣ ନିମନ୍ତେ ଉପାଦାନ ସଂଗ୍ରହ କରେ । ଏଇ ପାର୍ଥକ୍ୟ ସତ୍ତ୍ୱେ ଉଭୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ 'ଅନୁକରଣତତ୍ତ୍ୱ' ଉପରେ ଯେଉଁ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଛି, ବର୍ତ୍ତମାନର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଆମର ସେତିକି ମାତ୍ର ପ୍ରୟୋଜନ । ମାନବ-ପ୍ରକୃତିର ଏଇ 'ଅନୁକରଣ- ପ୍ରବୃତ୍ତି' ବାରମ୍ବାର ତାକୁ ଅନ୍ୟର ଅନୁକରଣ କରିବା ନିମନ୍ତେ ପ୍ରେରିତ କରୁଥାଏ । ଏଇଥିରୁହିଁ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ।

ଏ ତ ଗଲା ନାଟ୍ୟସୃଷ୍ଟିର ମୂଳ କାରଣ; ଅଭିନୟ ସହିତ ଏହାର ସିଧାସଳଖ ସମ୍ପର୍କ ରହୁଛି । ମାତ୍ର କେବଳ ଅଭିନୟରୁ ନାଟକ ହୋଇଯାଏ ନାହିଁ; ଏଥିପାଇଁ ଚରିତ୍ର ଦରକାର, ଭାଷା ଦରକାର, ସର୍ବୋପରି ପ୍ରଯୋଜନ ଘଟଣାର । ସଭ୍ୟତାର ବିକାଶ ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ କ୍ରମେ ଏସବୁ ବିଷୟ ଅଭିନୟ ସହିତ ଯୁକ୍ତ ହୋଇଛି । କୌଣସି ବିଶେଷ ଘଟଣାରୁ ଏସବୁର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିବା ସମ୍ଭବପର– ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ ଧର୍ମୀୟ ପୂଜା, ଉପାସନା, ଶୋଭାଯାତ୍ରା ଇତ୍ୟାଦି । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଦେଶରେ ଏହାର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ବିଧି ରହିଛି ; ଅଛି ଅନେକ ଆଚାର-ଅନୁଷ୍ଠାନ । ଏଥିରେ ମନ୍ତ୍ର ବୋଲାଯାଏ, ସଂଗୀତ ଗାନ କରାଯାଏ, ହୁଏତ ନୃତ୍ୟ ମଧ୍ୟ ହୁଏ ବାଦ୍ୟ ବି ବାଜେ । ସଂଗୀତ ପାଇଁ ଏକାଧିକ ଗାୟକ ଲୋଡ଼ା ହୁଅନ୍ତି । ସମବେତ ଗାନ (Chorus) ହୁଏ । ଏକକ ଗାନ ବି ହୁଏ । ଦେବତାଙ୍କର ମହିମା ଉପସ୍ଥାପିତ ହୁଏ । ଜଣେ ଜଣେ ଗାୟକ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଚରିତ୍ର ପାଇଁ ଗାନ କରନ୍ତି । ଏମିତି ଆସିଯାଏ ଦୁଇଟି କଥା – ଗୋଟିଏ ହେଉଛି ଚରିତ୍ର, ଅପରଟି ହେଉଛି ସଂଳାପ । ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ଘଟଣା ତ ପୂର୍ବରୁ ଥାଏ । ଏମିତି ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୁଏ ନାଟକର ପୂର୍ବରୂପ ।

ଏକାଳ ଭଳି ସେକାଳରେ ମଧ୍ୟ ଦେବବିଗ୍ରହଙ୍କୁ ଶୋଭାଯାତ୍ରାରେ ବିଭିନ୍ନ ସ୍ଥାନକୁ ନିଆଯାଉଥିବାର ସୂଚନା ମିଳେ । ଭକ୍ତମାନେ ଏହି ଅବସରରେ ଦେବତାଙ୍କ ମହିମା ଗାନ କରନ୍ତି । ଏଥିରେ କିଛି ଅଭିନୟ ଆସିଯିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ସଙ୍ଗୀତ ଅନେକ ସମୟରେ ସଂଳାପାତ୍ମିକା ହେଉଥିବାରୁ ଏଥିରେ ଏକାଧିକ ବ୍ୟକ୍ତି ମଧ୍ୟ ଅଂଶ ଗ୍ରହଣ କରୁଥିବା ସମ୍ଭବ । ଏଗୁଡ଼ିକ ଶୁଷ୍କ ବର୍ଣ୍ଣନାକୁ ଅଧିକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଓ ଜୀବନ୍ତ କରୁଥିବ । ଏହିଭଳି ଭାବରେ ଏଥିରେ ଅଭିନୟ ଓ ସଂଳାପ ଉଭୟ ସ୍ଥାନ ପାଉଥିବାରୁ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଏଥିରୁ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଇପାରେ । ଭାରତରେ ଏହିଭଳି ଭାବରେ ଯାତ୍ରା-ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି ବୋଲି ନାଟ୍ୟ ସମାଲୋଚକମାନେ କହନ୍ତି ।

ନାଟକ-ସୃଷ୍ଟି ସମ୍ପର୍କରେ ଆଉ କେତୋଟି ଗୌଣ ମତ ମଧ୍ୟ ପ୍ରଚଳିତ ରହିଛି । ତହିଁରୁ କେତୋଟି ସମ୍ପର୍କରେ ଏଠାରେ ସୂଚନା ଦିଆଯାଇପାରେ । ପୂର୍ବକାଳରେ ଭକ୍ତମାନେ ତୀର୍ଥ-ଦର୍ଶନ ନିମନ୍ତେ ଯାଇ ଦୀର୍ଘ ଯାତ୍ରାରେ ବିଭିନ୍ନ ତୀର୍ଥକ୍ଷେତ୍ର ପରିଦର୍ଶନ କରୁଥିଲେ । ସେମାନେ ଫେରିଆସିବା ପରେ ସମବେତ ଜନତା ନିକଟରେ ନିଜର ଅନୁଭବ ବର୍ଣ୍ଣନା କରୁଥିଲେ । ଏଥିରେ ଉଭୟ ଆଙ୍ଗିକ ଏବଂ ବାଚିକ ଅଭିନୟ ତ ରହୁଥିଲା; କ୍ଷେତ୍ର ବିଷୟରେ ବର୍ଣ୍ଣନା ସମୟରେ ସାତ୍ତ୍ୱିକ ଭାବ ମଧ୍ୟ ପ୍ରକାଶ ପାଉଥିଲା । କଥକ ନିପୁଣ ହୋଇଥିଲେ ଦର୍ଶକ ମନ୍ତ୍ରମୁଗ୍ଧ ଭାବରେ ତାଙ୍କର ବର୍ଣ୍ଣନା ଶୁଣୁଥିଲେ, ତାଙ୍କର ଅବଲୟ ଦେଖୁଥିଲେ ଏବଂ ଏକ ଅପୂର୍ବ ମାନସିକ ସନ୍ତୋଷ ଲାଭ କରୁଥିଲେ । ଅବଶ୍ୟ ଏହା ମୁଖ୍ୟତଃ ବିବରଣୀମୂଳକ ହୋଇଥିବାରୁ ଏଥିରେ କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ କଥାଭାଗ ରହୁ ନ ଥିଲା କିମ୍ବା ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଏହା ଆଦୌ ବଳିଷ୍ଠ ହେଉ ନ ଥିଲା; ଫଳରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଏକ ଅତୃପ୍ତି ରହିଯିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଏହାକୁ ଦୂର କରିବା ନିମନ୍ତେ ପରବର୍ତ୍ତିକାଳରେ ନାଟକର ପରିକଳ୍ପନା କରାଯାଇ ଥାଇପାରେ । ଧୀରେ ଧୀରେ ଏହାକୁ ଏକ କାହାଣୀମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକାଶ କରିବା ଏବଂ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଏଥିରେ ବିଭିନ୍ନ ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି କରି ସେମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଯଥୋଚିତ 'ଆହାର୍ଯ୍ୟ'ର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରିବା – ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇ ଏହାକୁ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗନାଟକରେ ପରିଣତ କରଛି । ତେବେ ଦେବତାଙ୍କର ଶୋଭାଯାତ୍ରା ଏବଂ ତୀର୍ଥଯାତ୍ରାର ଅନୁଭୂତିବର୍ଣ୍ଣନା ଏ ଉଭୟ କଳ୍ପନା ମଧ୍ୟରେ ପରିକଳ୍ପନାଗତ ସେଭଳି କୌଣସି ମୌଳିକ ପାର୍ଥକ୍ୟ ନାହିଁ । ମହାକାବ୍ୟର ପଠନ-ପାଠନ ମଧ୍ୟରୁ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ବୋଲି ଯେଉଁ ମତଟି ପ୍ରଚଳିତ, ଏ ଉଭୟ ମତ ହେଉଛି ତାହାର ସମପର୍ଯ୍ୟାୟର । ଏଥିରୁ ଏହାହିଁ ପ୍ରମାଣିତ ହେଉଛି ଯେ, ପ୍ରଥମେ ଅଭିନୟ, ତା' ପରେ ସଂଳାପ ଏବଂ ତହିଁରୁ ଚରିତ୍ର ବିଭାଗ – ଏହାହିଁ ହେଉଛି ନାଟକସୃଷ୍ଟିର ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟ । ଏଠାରେ କେବଳ ତାହାର ସମ୍ଭାବ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା ଦିଆଯାଇଛି ମାତ୍ର । କାହାଣୀ ନାଟକକୁ ଆସିଛି ଏସବୁ ପରେ – ଏଭଳି ଏକ ଅନୁମାନ ଅଯୌକ୍ତିକ ନୁହେଁ ।

ଫସଲକଟା ଗାନରୁ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ସମ୍ପର୍କୀୟ ଅନ୍ୟ ଏକ ମତ ମଧ୍ୟ ଶୁଣାଯାଏ । କୃଷିଜୀବୀ – ସଂସ୍କୃତିରେ ମଣିଷର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଆଚରଣ ଏହାଦ୍ୱାରା ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ଥିଲା । ଫସଲର ଭଲ ମନ୍ଦକୁ ନେଇ ସେମାନଙ୍କର ଜୀବନଦର୍ଶନ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହେଉଥିଲା । ବୀଜ-ବପନଠାରୁ ଫସଲ କାଟି ଗୃହସାତ୍ କରିବା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏହାର ପ୍ରତ୍ୟେକ ପର୍ଯ୍ୟାୟ ମଣିଷର ମାନସିକ ଅବସ୍ଥାକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଭଲ ଫସଲର ସମ୍ଭାବନା ତାର ମନରେ ଯେତିକି ଆନନ୍ଦ ସୃଷ୍ଟି କରୁଥିଲା, ଫସଲର କ୍ଷତି ଆଶଙ୍କାରେ ସେ ଠିକ୍ ସେତିକି ବିମର୍ଷ ହୋଇଯାଉଥିଲା । ତାହାର ସବୁଠାରୁ ଆନନ୍ଦ ହେଉଥିଲା, ସେ ଯେତେବେଳେ ଫସଲ କାଟିବାକୁ ଆରମ୍ଭ କରୁଥିଲା । ବର୍ଷକଯାକର ପରିଶ୍ରମ ସତେ ଯେପରି ସାକାର ହୋଇ ଫସଲ ରୂପରେ ତା'ର ଘରକୁ ଚାଲିଆସୁଥିଲା । ଏଥିରେ ତା' ମନରେ ଯେଉଁ ଅପରିସୀମ ଆନନ୍ଦ ସୃଷ୍ଟି ହେଉଥିଲା, ତାହାକୁ ସେ ସଂଗୀତମାଧ୍ୟମରେ, କିଛି ଅଭିନୟ ସାହାଯ୍ୟରେ ବାହାରେ ପ୍ରକାଶ କରୁଥିଲା । ଚରିତ୍ର ହେଉଥିଲା ସେ ନିଜେ ଏବଂ ପ୍ରୟୋଜନୀୟ ସଂଳାପ ବ୍ୟବହାର କରୁଥିଲା ସ୍ୱୟଂ । ଏହି ପ୍ରକ୍ରିୟାଟି ଏବେ ମଧ୍ୟ ଗ୍ରାମାଞ୍ଚଳରେ ବଞ୍ଚିରହିଛି । ଶ୍ରମ-ଅପନୋଦନ ନିମନ୍ତେ ଗାନ ଗାଇବା ମଣିଷର ଏକ ସହଜାତ ପ୍ରବୃତ୍ତି । ଏହାର ସଂଗୀତ ମଧ୍ୟ ସେ ନିଜେ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରେ କିମ୍ବା ଅନ୍ୟମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ପୂର୍ବ-ପ୍ରସ୍ତୁତ କୌଣସି ଲୋକପ୍ରିୟ ସଂଗୀତ ଏଥିପାଇଁ ବ୍ୟବହାର କରେ । ଓଡ଼ିଶାରେ ଏବେ ମଧ୍ୟ ବ୍ୟବହୃତ ହେଉଥିବା ଶ୍ରମଜୀବୀମାନଙ୍କର ଗୋଟିଏ ଦୁଇଟି ଗୀତର ଅଂଶବିଶେଷ ଏଠାରେ ଉଲ୍ଲେଖ କରାଯାଇପାରେ । ବିଲରେ ହଳ ଚଳାଉ ଚଳାଉ କିମ୍ବା ଶଗଡ଼ ଚଳାଇ ସ୍ଥାନାନ୍ତରକୁ ଯାଉ ଯାଉ ଶ୍ରମଜୀବୀ କଣ୍ଠରୁ ବାହାରିଆସେ ''ଆଲୋ, ରାମବିଜା କାରେ ଲୋ ନକ୍ଷଣ ବରଗାତି । ସୁବର୍ଣ୍ଣ ବେଦୀତରେ ଲୋ, ଧଇଲେ ପାଟଛତି ''– ଗାନ ସହିତ ତାହାର ହସ୍ତପଦ ନେତ୍ର ବକ୍ତ୍ର ତାଳାନୁସାରେ ସଂଚାଳିତ ହେଉଥାଏ, କିମ୍ବା ଗ୍ରାମୀଣ ଯୁବକ ଯେତେବେଳେ ଗାଇଉଠେ– ''ବାଉଁଶ ପତର ସରୁ, ତତେ ନେଇଯିବି ସମଲପୁରୁ, ଧାନ କଟାକଟି ସରୁ ।''–ସେତେବେଳେ

ଶୁଷ୍କ ପରିବେଶରେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରାଣସଂଚାର ହୋଇ ତାହାକୁ ଜୀବନ୍ତ କରିଦିଏ । ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ ଯେ, ଏଥିରେ ଏକ ଅଦୃଶ୍ୟ ଚରିତ୍ରର ଆଗମନ ଘଟିଛି । କହିବା କଥା ହେଉଛି ଯେ, ଶ୍ରମଜୀବୀମାନଙ୍କର ଏଇ ସବୁ ଗାନରେ ଅଦ୍ଭୁତ ନାଟ୍ୟଧର୍ମିତା ରହିଛି । କେବଳ

Digitized by srujanika@gmail.com

'ଆହାର୍ଯ୍ୟ'କୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ, ଅଭିନୟର ଅନ୍ୟ ତିନୋଟିଯାକ ବିଭାଗ ଏଥିରେ ଊଣା-ଅଧିକେ ଉପସ୍ଥିତ ରହୁଛି । ତେଣୁ ନାଟକସୃଷ୍ଟିରେ ଏହାର ଭୂମିକାକୁ ସୁଦୂରପ୍ରସାରୀ ବୋଲି ମନେ କରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ ।

ନାଟକ ଭଳି ଏକ ସୁକୁମାର ଏବଂ ସକଳ କଳାର ନିର୍ଯ୍ୟାସ-ବିଭାଗ ଗୋଟିଏ ଦିନରେ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଯାଇନାହିଁ; ବରଂ ତିଳ ତିଳ କରି ତିଳୋତ୍ତମା ଗଢ଼ାହେଲା ପରି ଯୁଗ-ଯୁଗର କଳାବନ୍ତମାନେ ଟିକିଏ ଟିକିଏ କରି ଏହାର ଉନ୍ନତିସାଧନ କରିଛନ୍ତି; ଏହାକୁ ନିର୍ଦୋଷ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । ଭରତ ନାଟ୍ୟକଳାର ବିବର୍ତ୍ତନ ସମ୍ପର୍କରେ ଯେଉଁ ବର୍ଣ୍ଣନା ଦେଇଛନ୍ତି ତହିଁରେ ମଧ୍ୟ ଏହାର ସ୍ପଷ୍ଟ ସୂଚନା ରହିଛି । ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଯିବା ପରେ ସ୍ୱୟଂ ବ୍ରହ୍ମା ଏହାର ଶୁଷ୍କତା ଦୂର କରିବା ନିମନ୍ତେ ଏଥିରେ କୈଶିକୀ ବୃତ୍ତି ଯୋଗକରିଛନ୍ତି । ଦ୍ୱିତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଶିବ ଏଥିରେ ତାଣ୍ଡବ ନୃତ୍ୟ ସଂଯୋଗ କରିଛନ୍ତି । ପାର୍ବତୀଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଏଥିରେ 'ଲାସ୍ୟ'ର ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଛି । ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେହିଁ ନାରୀଭୂମିକାରେ ଅଭିନୟ ପାଇଁ ଅପ୍ସରାମାନଙ୍କର ସାହାଯ୍ୟ ଦିଆଯାଇଛି । ଏଥିରୁ ନାଟକର ମାନ ଉନ୍ନତ କରିବା ପାଇଁ ସମସ୍ତେ କିଭଳି ଯଥାସାଧ୍ୟ ଚେଷ୍ଟାକରୁଥିଲେ, ତାହାର ସୂଚନା ମିଳେ ।

ମୋଟାମୋଟି ଭାବରେ ଏହାହିଁ ହେଉଛି ନାଟକସୃଷ୍ଟିର ପ୍ରମୁଖ କାରଣ । କେଉଁ ଦେଶରେ ପ୍ରଥମେ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା, ଏ ବିଷୟରେ କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ଏପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇନାହିଁ । ଏହାକୁ ପ୍ରମାଣ କରିବା ପାଇଁ କୌଣସି ଐତିହାସିକ ଉପାଦାନ ମଧ୍ୟ ଆମ ପାଖରେ ନାହିଁ । ପୃଥିବୀର ତିନୋଟି ପ୍ରାଚୀନ ଦେଶ ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପ୍ରାଥମିକତା ଦାବି କରୁଛନ୍ତି; ଏବଂ ଏଥିପାଇଁ କିଛି କିଛି ପ୍ରମାଣ ଉପସ୍ଥାପିତ କରୁଛନ୍ତି । ଆମେ ସେ ସବୁ ବିତର୍କ ଭିତରକୁ ଯାଉନାହୁଁ; ହୋଇପାରେ ପ୍ରଥମେ ଭାରତରେହିଁ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇ ପରେ ଏହା ଅନ୍ୟ ଦେଶକୁ ଯାଇଛି କି ପ୍ରଥମେ ମିଶର କିମ୍ବା ଗ୍ରୀସ୍‌ରେ ଏହା ଆରମ୍ଭ ହୋଇ ପରେ ଅନ୍ୟତ୍ର ଗୃହୀତ ହୋଇଛି, କିମ୍ବା ଗୋଟିଏ ସମୟରେ ମଧ୍ୟ ଏହାର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଇପାରେ । ଅଭିନୟ ମନୁଷ୍ୟଜାତିର ଏକ ସହଜାତ ପ୍ରବୃତ୍ତି ହୋଇଥିବାରୁ ଏହା ଯେକୌଣସି ଦେଶରେ, ଯେକୌଣସି କାଳରେ ତା'ର ନିଜସ୍ୱ କ୍ଷେତ୍ରୀୟ ରୂପରେ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଇପାରେ । ଆଜିକାଲି ଭଳି ସେ ଯୁଗରେ ଗମନାଗମନର ବିଶେଷ ସୁବିଧା ନ ଥିବାରୁ ଗୋଟିଏ ଦେଶରୁ ଅନ୍ୟ ଦେଶକୁ ଯିବା ପାଇଁ ତାକୁ ପ୍ରଚୁର ସମୟ ଲାଗିଥିବ । ତେବେ ଖ୍ରୀଷ୍ଟଙ୍କ ଜନ୍ମ ପୂର୍ବରୁ ଯେ, ପୃଥିବୀରେ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇସାରିଥିଲା, ଏହାର ଐତିହାସିକ ପ୍ରମାଣ ମିଳୁଛି ।

ଭାରତରେ ବେଦ, ରାମାୟଣ, ମହାଭାରତ, କେତେକ ପୁରାଣ, ମହାଭାଷ୍ୟ, ଅଷ୍ଟାଧ୍ୟାୟୀ, ବୌଦ୍ଧଶାସ୍ତ୍ର, ଜୈନଶାସ୍ତ୍ର ପ୍ରଭୃତିରେ ନାଟକାଭିନୟର ସୂଚନା ମିଳୁଛି । ଖ୍ରୀ: ପୂ: ସମୟର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ସନ୍ଧାନ ମିଳିଛି । ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କରେ 'ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର'କୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ, ବହୁ ବିଦ୍ୱାନ୍‌ଙ୍କ ରଚିତ ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ ମିଳୁଛି । ଏଥିରୁ ଏହାହିଁ ପ୍ରମାଣିତ ହେଉଛି ଯେ, ଭାରତରେ ଅଭିନୟର ଏକ ଅନନ୍ୟ ଏବଂ ସମୃଦ୍ଧ ପରମ୍ପରା ଗଢ଼ିଉଠିଥିଲା । ପୃଥିବୀର ଅନ୍ୟ କୌଣସି ଦେଶ ନାଟକକୁ ଏ ଭଳି ଶ୍ରଦ୍ଧା ଓ ସମ୍ମାନର ସହ ଗ୍ରହଣ କରିନାହିଁ, ଭାରତରେ ଯେମିତି ହୋଇଛି । ତେବେ ଏକଥା ଅବଶ୍ୟ ସତ୍ୟ ଯେ,ଭାରତରେ ଅଭିନୟର ଯେଉଁ ପ୍ରାଚୀନ ଐତିହ୍ୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇଥିଲା,

Digitized by srujanika@gmail.com

ଊନବିଂଶ ଶତକବେଳକୁ ତାହାର କୌଣସି ସତ୍ତା ନ ଥିଲା । ସେଇ ସମୟରେ ଇଂରେଜମାନଙ୍କ ସମ୍ପର୍କରେ ଆସିଲାପରେ ମଂଚକଳାର ପୁନରଭ୍ୟୁଦୟ ଘଟିଲା । ଇଂରେଜ ମଂଚର ଅନୁକରଣରେ ନୂତନ ଭାରତୀୟ ଏକମୁଖୀ ମଂଚ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ହେଲା । ସେକ୍ସପିୟରଙ୍କ ନାଟକ ଅନୁସରଣରେ ଏଠାରେ ନାଟକ ରଚିତ ହେଲା । ଆଧୁନିକ ମଂଚାଭିନୟକୁ ତେଣୁ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସଂସର୍ଗର ଅମୃତମୟ ଫଳ ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରେ ।

ଭରତ ପ୍ରଭୃତି ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କରେ ବିପୁଳ ସାହିତ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲେହେଁ ଏବଂ ପ୍ରତ୍ୟେକେ ସ୍ଥାୟୀ ମଂଚ୍ ସମ୍ପର୍କରେ ଏତେ ବିସ୍ତୃତ ଆଲୋଚନା କରିଥିଲେହେଁ ବିରାଟ ଏଇ ଉପ-ମହାଦେଶରେ ଗୋଟିଏ ହେଲେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ସନ୍ଧାନ ମିଳେ ନାହିଁ । ଏଥିପାଇଁ ଯେତେବେଳେ ସେ ଦେଶର ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିତ୍‌ମାନେ କହୁଛନ୍ତି ଯେ, ଭାରତରେ କୌଣସି ସ୍ଥାୟୀ ମଂଚର ବ୍ୟବହାର ନ ଥିଲା, ସେତେବେଳେ ଆମର ନୀରବ ରହିବା ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ ଉପାୟ ରହୁନାହିଁ । ନାଟ୍ୟମଣ୍ଡପ ସମ୍ପର୍କରେ ଭରତଙ୍କର ମନ୍ତବ୍ୟସବୁ ନିରର୍ଥକ ପ୍ରତିପାଦିତ ହେଉଛି । କାଳର ପ୍ରଭାବରେ ସେ କାଳର ମଂଚସବୁ ଧ୍ୱଂସ ପାଇଯାଇଛି; ଏହା କହି ନିଜକୁ ସାନ୍ତ୍ୱନା ଦେବାକୁ ଆମେ ବାଧ ହେଉଛୁ । ସୀତାବେଙ୍ଗା ଯୋଗିମାରା କିମ୍ବା ଉଦୟଗିରିର ଦରୀ-ଗୃହ ମଞ୍ଚ ଭାରତବର୍ଷର ଅତୀତ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ପ୍ରତିନିଧିଶ୍ରେଣୀୟ ନୁହେଁ । ଅବଶ୍ୟ ୟୁରୋପରେ ମଧ୍ୟ ଏହି ଧରଣର ଘଟଣା ଘଟିଛି । ଗ୍ରୀକ୍ ଓ ରୋମାନ୍ ଥିଏଟର୍‌ର ଐତିହ୍ୟ ନଷ୍ଟ ହୋଇଯିବା ପରେ ମଧ୍ୟଯୁଗରେ ପହଞ୍ଚି ମଞ୍ଚକୁ ନୂତନ ଜୀବନ ଆରମ୍ଭ କରିବାକୁ ହୋଇଥିଲା । ମାତ୍ର ପ୍ରାଚୀନ ମଞ୍ଚର ପ୍ରମାଣ ସ୍ୱରୂପ ସେ ଦେଶର ଆମ୍ପିଥିଏଟର୍‌ର ଭଗ୍ନାବଶେଷ ରହିଯାଇଥିଲା । ପଞ୍ଚମ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଖ୍ରୀଷ୍ଟୀୟାନମାନଙ୍କର ପ୍ରତିକୂଳ ଆଚରଣ ତଥା ଗଥ୍ ଓ ଜର୍ମାନ୍‌ମାନଙ୍କର ବାରମ୍ବାର ଆକ୍ରମଣ ଫଳରେ ଥିଏଟର ପ୍ରାୟ ବନ୍ଦ ହୋଇଯାଇଥିଲା କହିଲେ ଚଳେ । ପାଦ୍ରୀମାନେ ଏହି ସମୟରେ ମଞ୍ଚାଭିନୟ ପ୍ରତି ଅତ୍ୟନ୍ତ ବିତୃଷ୍ଣ ହୋଇପଡ଼ିଥିଲେ; ଫଳରେ ଅଭିନେତା ସମେତ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ନାଟ୍ୟକର୍ମୀ ଗୋଷ୍ଠୀ ଜୀବିକା ଅନ୍ୱେଷଣରେ ଇତସ୍ତତଃ ହୋଇପଡ଼ିଥିଲେ । ଅବଶ୍ୟ ଭାଗ୍ୟର ବିଡ଼ମ୍ବନା ଯେ, ଏ ଦେଶରେ ବୈଷ୍ଣବମାନେ ଯେଉଁଭଳି ନାଟକକୁ ଧର୍ମପ୍ରଚାରର ମାଧ୍ୟମ ରୂପରେ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇ ତହିଁରେ ନବଜୀବନର ସଞ୍ଚାର ଘଟାଇଥିଲେ ସେ ଦେଶରେ ପାଦ୍ରୀମାନେ ମଧ୍ୟ ଦଶମ ଶତକବେଳକୁ ନାଟକକୁ ଧର୍ମପ୍ରଚାରର ମାଧ୍ୟମ ରୂପରେ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଥିଲେ । ଗିର୍ଜାରେ ନାଟ୍ୟାଭିନୟର ସୂତ୍ରପାତ ହୁଏ ଏବଂ ପାଦ୍ରୀମାନେ ଏଥିରେ ଅଭିନୟ କରୁଥିଲେ । ଯୀଶୁ ଖ୍ରୀଷ୍ଟଙ୍କର ଜୀବନ କାହାଣୀ ଏଥିରେ ନାଟ୍ୟାକାରରେ ପରିବେଷିତ ହେଉଥିଲା ଏବଂ କାଳକ୍ରମେ ପାଦ୍ରୀମାନଙ୍କର ଧର୍ମୀୟ ଅନୁଷ୍ଠାନରୁ ମୁକ୍ତି ଲାଭ କରି ଧର୍ମମୂଳକ ନାଟକ ନିଜର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଶୈଳୀରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇଥିଲା । ଏ ଦେଶରେ ମଧ୍ୟ ଧର୍ମୀୟ ନାଟକର ବିକାଶ ସେଇ ଭଳି ଭାବରେ ହୋଇଥିଲା । ଷୋଡ଼ଶ ଶତକରେ ଚୈତନ୍ୟଦେବ କୃଷ୍ଣଗାଥା ଅବଲମ୍ବନରେ ରଚିତ ନାଟକରେ ଅଭିନୟ କରୁଥିଲେ । ଶୁଣାଯାଏ, ରାୟ ରାମାନନ୍ଦ ଜଣେ ନାଟ୍ୟକାର ହେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଉଚ୍ଚକୋଟିର ଅଭିନେତା ମଧ୍ୟ ଥିଲେ । ମହନ୍ତ, ସାଧୁ, ସନ୍ଥ, ସେମାନଙ୍କର ଶିଷ୍ୟ-ପ୍ରଶିଷ୍ୟମାନେ ନାଟକ ଲେଖିବା ସହିତ ତହିଁରେ ଅଭିନୟ କରୁଥିଲେ । ଅବଶ୍ୟ ସେମାନେ ନାରୀମାନଙ୍କୁ ଅଭିନୟରେ ସ୍ଥାନ ଦେଉନଥିଲେ ।

Digitized by srujanika@gmail.com

ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଅଭିନୀତ ମଧ୍ୟ ହେଉଥିଲା ବିଶେଷ ପର୍ବପର୍ବାଣି କିମ୍ୱା ଉତ୍ସବ ଅବସରରେ ମଠ, ମନ୍ଦିର ପରିସରରେ । ଆସାମରେ ଏବେ ମଧ୍ୟ ଅଙ୍କିୟା ନାଟଗୁଡ଼ିକ ସେ ଦେଶର 'ନାମଘର' ସମ୍ମୁଖରେ ଅଭିନୀତ ହେବାର ପରମ୍ପରା ରହିଛି ଏବଂ ମଠଗୁଡ଼ିକ ଅଭିନୟର ସମସ୍ତ ଦାୟିତ୍ୱ ବହନ କରିଆସୁଛନ୍ତି । ତେବେ ଅଳ୍ପ ଦିନ ମଧ୍ୟରେ କୃଷ୍ଣନାଟକ ତାହାର ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ ପରିଧି ତ୍ୟାଗ କରି ସାଧାରଣ ଜନତା ଭିତରକୁ ଚାଲିଯାଇଥିଲା ଏବଂ ଧର୍ମୀୟ ନାଟକ ରୂପରେ 'କୃଷ୍ଣଯାତ୍ରା'ର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା ।

ଯାହା ଦେଖାଯାଉଛି, ପ୍ରତ୍ୟେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ପଛରେ ଧର୍ମହିଁ ମୁଖ୍ୟ ସ୍ଥାନ ଅଧିକାର କରିବସିଛି । ଦେବୀ-ଦେବତାଙ୍କର ମହିମାଗାନ, ସେମାନଙ୍କ ଲୀଳାଖେଳାର ଅଭିନୟାତ୍ମକ ପ୍ରଦର୍ଶନ ଭିତରୁହିଁ ନାଟକ ଜନ୍ମଲାଭ କରିଛି । ଏହାର ପ୍ରଧାନ କାରଣ ହେଉଛି, ଆଦିମ-ସମାଜ-ଜୀବନରେ ଧର୍ମ ଏକ ପ୍ରମୁଖ ସ୍ଥାନ ଅଧିକାର କରିଥିଲା । ଧର୍ମୋତ୍ସବ, ବିଭିନ୍ନ ଧର୍ମୀୟ ଆଚାର, ଅନୁଷ୍ଠାନ ଇତ୍ୟାଦିକୁ ନେଇ ମାନବଜୀବନଧାରା ଆବର୍ତ୍ତିତ ହେଉଥିଲା । ତେଣୁ ନାଟକ ଭଳି ଏକ ସାର୍ବଜନୀନ କଳାର ସୃଷ୍ଟି ନିମନ୍ତେ ଏହାହିଁ ଥିଲା ପ୍ରକୃଷ୍ଟ କ୍ଷେତ୍ର ।

ସାହିତ୍ୟର ଏକ ଦୃଶ୍ୟମାନ ବିଭାଗ ରୂପରେ ନାଟକ ପ୍ରଥମେ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା କିମ୍ୱା ମହାକାବ୍ୟର ସୃଷ୍ଟି ପ୍ରଥମେ; ଏ ବିଷୟରେ ମଧ୍ୟ ଆଲୋଚକମାନେ ଏକମତ ହୋଇପାରିନାହାନ୍ତି । କେହି କେହି ମହାକାବ୍ୟର ପ୍ରାଥମିକତା ଦାବି କରୁଥିବାବେଳେ କେହି କେହି ନାଟକର ପ୍ରାଥମିକତା କଥା କହୁଛନ୍ତି । ସାହିତ୍ୟର କ୍ରମବିକାଶର ଇତିହାସକୁ ପର୍ଯ୍ୟାଲୋଚନା କଲେ ଦେଖାଯିବ ଯେ, ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ମହାକାବ୍ୟ ପରେହିଁ ହୋଇଛି। ତେବେ ଅନୁକରଣ ପ୍ରକ୍ରିୟାରୁ ନାଟକର ଜନ୍ମ ହୋଇଥିବାରୁ ମହାକାବ୍ୟ ରଚନାପୂର୍ବରୁ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିବ ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରେ । ନୃତ୍ୟ, ଗୀତ, କାବ୍ୟ – ଏ ତିନୋଟିଯାକ ଉପାଦାନ ଏକାଧାରରେ ନାଟକରେ ଉପସ୍ଥିତ ରହୁଛି । ଧର୍ମମୂଳକ ଅନୁଷ୍ଠାନରୁ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି। ଆଲୋଚିକା ଜେନ୍ ହାରିସନ୍ (Miss Jane Harrison) ତାଙ୍କର 'Ancient and Ritual' (1913) ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ମତ ଦେଇ ଲେଖିଛନ୍ତି, "In all probability dramatic art has always to go thorugh the stage of ritual", ଅର୍ଥାତ୍ ଧର୍ମୀୟ ଅନୁଷ୍ଠାନହିଁ କାଳକ୍ରମେ ନାଟକରୂପରେ ପରିଣତି ଲାଭ କରିଛି। ମହାକାବ୍ୟ-ଯୁଗ ପୂର୍ବରୁ କୌଣସି ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଥିବାର ପ୍ରମାଣ ମିଳୁନାହିଁ । ତେବେ ଏଥିରେ ବିବ୍ରତ ହେବାର କିଛି ନାହିଁ । ଧର୍ମୀୟ ଅନୁଷ୍ଠାନରୁ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା, ଏହା ସତ୍ୟ; ମାତ୍ର ଏହି ସମୟରେ ଯେ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇସାରିଥିଲା, ଏ ଭଳି ମନେ କରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ। ଏ କଥା ମଧ୍ୟ ଆଲୋଚକ ଟମ୍ସନ୍ (Tomson) ସ୍ପଷ୍ଟ କରି କହିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ "never-the-less as art form it belongs to a later phase of class society" । ମହାକାବ୍ୟର ରଚନା ପରେ ଏଥିରୁ କାହାଣୀ, ଚରିତ୍ର, ସଂଳାପ ଇତ୍ୟାଦିର ସୂଚନା ଗ୍ରହଣ କରି ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଥିବାର ସମ୍ଭାବନା ରହୁଥିଲେହେଁ, ଗଠନରୀତିଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହାକୁ ମହାକାବ୍ୟସୃଷ୍ଟିର ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ ବୋଲି କହିବାରେ ବିଶେଷ ଅନୁବିଧା ନାହିଁ।

□□□

Digitized by srujanika@gmail.com

ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଧ୍ୟାୟ

ନାଟକର ସଂଜ୍ଞା ଓ ସ୍ୱରୂପ

ନାଟକ ହେଉଛି ଶ୍ରାବ୍ୟଧର୍ମ-ସମନ୍ୱିତ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ; ଅର୍ଥାତ୍ ଭରତଙ୍କ ମତରେ 'ଦୃଶ୍ୟଂ-ଶ୍ରାବ୍ୟଂ ଚ' । ମାର୍ଜରୀ ବୋଲଟନ୍ ଏହାକୁ "Literature that talks and walks before our eyes" ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ପିତାମହ ବ୍ରହ୍ମା ଚତୁର୍ବେଦରୁ ଦୃଶ୍ୟ ଏବଂ ଶ୍ରାବ୍ୟ ଉପାଦାନ ସଂଗ୍ରହ କରି ଏହାର କଳେବର ନିର୍ମାଣ କରିଥିଲେ ବୋଲି କୁହାଯାଏ । ଋଗ୍‌ବେଦରୁ 'ପାଠ୍ୟ', ସାମବେଦରୁ 'ଗାନ', ଯଜୁର୍ବେଦରୁ 'ଅଭିନୟ' ଏବଂ ଅଥର୍ବବେଦରୁ 'ରସ' ସମନ୍ୱୟରେ 'ନାଟ୍ୟବେଦ'ର ସୃଷ୍ଟି ହେଲା । ଋଗ୍‌ବେଦର 'ପାଠ୍ୟ' ଏବଂ ସାମବେଦର 'ଗାନ'— ଏ ଉଭୟ ହେଉଛି ଶ୍ରାବ୍ୟ, ଯଜୁର୍ବେଦର 'ଅଭିନୟ' ହେଉଛି ଦୃଶ୍ୟ ଏବଂ ଅଥର୍ବବେଦର 'ରସ' ହେଉଛି 'ଦୃଶ୍ୟ-ଶ୍ରାବ୍ୟ'-ସମ୍ବେଦ୍ୟ-ଭାବ । ଏହି ଚାରୋଟି ଉପାଦାନକୁ ଏକାଠି ମିଶାଇ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଛି ।

ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ ଏହାକୁ ପ୍ରଥମେ 'ଲୋକବୃତ୍ତାନୁକରଣମ୍' ବୋଲି କହି ପରେ ଏହାକୁ ସୁଖଦୁଃଖ-ସମନ୍ୱିତ ଲୋକସ୍ୱଭାବର ଅଭିନୟାତ୍ମକ ରୂପ ବୋଲି ସୂଚାଇଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ଅଭିନୟଯୋଗ୍ୟ କାବ୍ୟହିଁ ହେଉଛି ନାଟକ । 'ତତ୍ରାଭିନେୟଂ ଦୃଶ୍ୟମ୍' — ଅର୍ଥାତ୍ ଦୃଶ୍ୟଧର୍ମିତା କିମ୍ବା ଅଭିନୟଯୋଗ୍ୟତାହିଁ ହେଉଛି ନାଟକର ପ୍ରଧାନ ଯୋଗ୍ୟତା । ନାଟକ ତେଣୁ ହେଉଛି କାବ୍ୟ ଏବଂ ଅଭିନୟର ଏକ ମିଶ୍ରିତ ରୂପ । ଆବୃତ୍ତି ଓ ଅଭିନୟ ଦ୍ୱାରା ଦର୍ଶକ ହୃଦୟରେ ରସ ସଞ୍ଚାର କରି ନିର୍ମଳ ଆନନ୍ଦ ପ୍ରଦାନ କରିବା ହେଉଛି ନାଟକର ଧର୍ମ । ନାଟକର ସ୍ୱରୂପ ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା ଦେବାକୁ ଯାଇ ଭରତ ଯାହା କହିଛନ୍ତି, ତାହା ଏହି ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ପ୍ରଣିଧାନଯୋଗ୍ୟ । ତାଙ୍କ ମତରେ —

"ମୃଦୁଲଲିତପଦାର୍ଥ-ଗୂଢ଼ଶବ୍ଦାର୍ଥହୀନଂ ଜନପଦସୁଖଭୋଗ୍ୟଂ ଯୁକ୍ତିମନ୍ନୃତ୍ୟଯୋଜ୍ୟମ୍ ।
ବହୁକୃତରସମାର୍ଗଂ ସନ୍ଧିସନ୍ଧାନଯୁକ୍ତମ୍, ଭବତି ଜଗତି ଯୋଗ୍ୟଂ ନାଟକଂ ପ୍ରେକ୍ଷକାଣାମ୍ ।।"

(ନା. ଶା°. ୧୬/୧୨୧)

ଅର୍ଥାତ୍ ଯେଉଁ ନାଟ୍ୟରଚନାରେ ମୃଦୁ ତଥା ଲଳିତ ଅର୍ଥଯୁକ୍ତ ପଦାବଳୀ ଥିବ, ଯାହା ଗୂଢ଼ ଶବ୍ଦାର୍ଥରହିତ ହୋଇଥିବ, ଯାହାକୁ ପ୍ରେକ୍ଷକମାନେ ସୁଖପୂର୍ବକ ଦେଖି ଏବଂ ବୁଝିପାରୁଥିବେ, ତଥା ଆନନ୍ଦ ଲାଭ କରିପାରୁଥିବେ, ଯେଉଁଥିରେ ମତି ଏବଂ ବିଚାରପୂର୍ବକ ନୃତ୍ୟ ଯୋଜନା

Digitized by srujanika@gmail.com

କରାଯାଇଥିବ, ରସର ଗତି ଯେଉଁଠି ପ୍ରବାହମୟ ହୋଇଥିବ, ଯେଉଁଥିରେ ପଞ୍ଚସନ୍ଧିର ସ୍ପଷ୍ଟ ସ୍ୱରୂପ ପରିଲକ୍ଷିତ ହେଉଥିବ, ସେଇ ନାଟକହିଁ ପ୍ରେକ୍ଷଣଯୋଗ୍ୟ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ନାଟକ । ଏଥିରୁ ଭରତ ନାଟକ ପାଇଁ ଦୃଶ୍ୟତ୍ୱ ତଥା ଅଭିନେୟତ୍ୱର ଯେଉଁ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଉପାଦାନଗୁଡ଼ିକ ଆବଶ୍ୟକ କରୁଥିଲେ, ତାହାର ଏକ ବିସ୍ତୃତ ସୂଚୀ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି । ମୋଟ କଥା ହେଉଛି, ସୁବୋଧ ତଥା ରସପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଷୟକୁ ନେଇ ଯେଉଁ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟର ପରିକଳ୍ପନା କରାଯାଏ, ତାହା ନିଶ୍ଚୟ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଆଦୃତ ହୁଏ । ଭରତଙ୍କ ମତରେ ଆନନ୍ଦ ଉପଭୋଗହିଁ ହେଉଛି ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ ।

ମଲିୟର (Moliere) ହେଉଛନ୍ତି ଫ୍ରାନ୍ସର ସପ୍ତଦଶ ଶତକର ଜଣେ ନାଟ୍ୟକାର । ତାଙ୍କର ମନ୍ତବ୍ୟରେ ଭରତଙ୍କ ମତର ପ୍ରତିଧ୍ୱନି ଶୁଣିବାକୁ ମିଳେ । ସେ କହିଛନ୍ତି, 'The great art is to please' । ଏହାର ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରିବାକୁ ଯାଇ ସେ ଆହୁରି କହିଛନ୍ତି, "When I see a play, I look only whether the points strike me; and when I am well entertained, I do not ask whether I have been wrong or whether rules of Aristotle would forbid me to laugh" । ଏଠାରେ ମଲିୟରଙ୍କ ମନ୍ତବ୍ୟମାଧ୍ୟମରେ ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକର ଆକାଂକ୍ଷାଟି ହିଁ ସ୍ପଷ୍ଟ ରୂପରେ ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି । ସେମାନେ ନାଟକରୁ କୌଣସି ତତ୍ତ୍ୱ ବା ଦର୍ଶନ ବଦଳରେ ସର୍ବଦା ଯେ ନିରୋଳ ଆନନ୍ଦର ସନ୍ଧାନ କରୁଥାଆନ୍ତି, ଏଥିରେ ଦ୍ୱିମତ ହେବାର ନାହିଁ । ଭରତ ମଧ୍ୟ ନାଟକର ସ୍ୱରୂପ ନିର୍ଣ୍ଣୟକାଳରେ ଏହି କଥା କହିଛନ୍ତି ।

ପରବର୍ତ୍ତୀକାଳର ନାଟ୍ୟ-ସମାଲୋଚକମାନେ ସାହିତ୍ୟରେ ବାସ୍ତବବାଦର ବିଶେଷ ପ୍ରଭାବକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରି ନାଟକର ସଂଜ୍ଞା ସ୍ଥିର କରିଥିବାର ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ । ଆଲୋଚକ ସିସେରୋ ନାଟକ(ସୁଖାନ୍ତ)କୁ "a copy of life, mirror of customs and a reflection of truth" ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ "Comedy is a story treating of various habits and customs of public and private affairs from which one may learn what is of use in life on the one hand and what must be avoided on the other" । ଏଥିରୁ ଲୋକଶିକ୍ଷା ନାଟକର ଅନ୍ୟତମ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରୂପେ ଗୃହୀତ ହୋଇଥିବାର ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି । ଭରତ ସ୍ପଷ୍ଟଭାବରେ ଏହି କଥା କହି ନ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ତାଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ ଏହାହିଁ ଥିଲା ବୋଲି ଜଣାଯାଏ ।

ପ୍ଲେଟୋଙ୍କ ଶିଷ୍ୟ ଆରିଷ୍ଟଟଲ(Aristotle)ଙ୍କ ମନ୍ତବ୍ୟକୁ ମଧ୍ୟ ଏଠାରେ ବିଚାର କରାଯାଇପାରେ । ତାଙ୍କ ମତରେ, " A tragedy than is the imitation of an action that is serious and also as having magnitude complete in itself in language, with pleasurable accessories, each kind brought in separately in the parts of the work, in a dramatic way, not in a narrative form with incidents arousing pity and fear, where with to accomplish its catharis of such emotions" – ଅର୍ଥାତ୍ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ହେଉଛି ଏକ ବିଶେଷ କାର୍ଯ୍ୟର ଅନୁକରଣ, ଯାହା ଗମ୍ଭୀର ଏବଂ ଅଳଙ୍କୃତ ଭାଷାମାଧ୍ୟମରେ ବ୍ୟକ୍ତ ହୋଇଥିବ, ଯାହା ନାଟକୀୟ ହୋଇଥିବ ଏବଂ ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ ଶୈଳୀରେ ରଚିତ ହୋଇ ନ ଥିବ, ଯେଉଁଥିରେ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଘଟଣାକ୍ରମର ବିନ୍ୟାସ ଯୁଗପତ୍ ତ୍ରାସ ଏବଂ କରୁଣା ସୃଷ୍ଟିକ୍ଷମ ହୋଇଥିବ ଏବଂ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ମନରେ ବିରେଚନ କ୍ରିୟାର ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିପାରୁଥିବ । ଏହାହିଁ ହେଉଛି ଶ୍ରେଷ୍ଠ ନାଟକ ।

ଆରିଷ୍ଟଟଲ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଶିଳ୍ପକୁ 'ଅନୁକୃତି' ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ଚିତ୍ରକଳା, ସଂଗୀତ, ନୃତ୍ୟ, କାବ୍ୟରଚନା – ଏ ସମସ୍ତ ଅନୁକରଣ ମଧ୍ୟରୁହିଁ ସୃଷ୍ଟ । କବି ବର୍ଣ୍ଣନାମାଧ୍ୟମରେ ଏହି ଅନୁକରଣ କାର୍ଯ୍ୟଟିକୁ କରିପାରନ୍ତି କିମ୍ବା କିଛି ଚରିତ୍ରମାଧ୍ୟମରେ ଏହାକୁ ଉପସ୍ଥାପନ କରିପାରନ୍ତି (Characters living and moving before us) । ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟରେ ବ୍ୟକ୍ତିର ଗତି ଏବଂ କାର୍ଯ୍ୟର ଅନୁକରଣ କରାଯାଇଥାଏ । ଅନ୍ୟରୂପେ କହିଲେ, ନାଟକ ହେଉଛି ସେଇ କାବ୍ୟ, ଯେଉଁଥିରେ ଲୋକବୃତ୍ତର (Man in action) ଦୃଶ୍ୟଧର୍ମୀ ଉପସ୍ଥାପନ କରାଯାଇଥାଏ ।

ନାଟକର ସଂଜ୍ଞା ସମ୍ପର୍କରେ ଆଉ ଅଧିକ ବିତର୍କ ମଧ୍ୟକୁ ନ ଯାଇ କେବଳ ଏତିକି କହିଲେ ଯଥେଷ୍ଟ ହେବ ଯେ, ଏହା ହେଉଛି ମାନବଚରିତ୍ରର କାର୍ଯ୍ୟାବଳୀର ଅନୁକରଣାତ୍ମକ ରୂପାୟନ, ଯାହା ଦୃଶ୍ୟମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇଥାଏ । ଏହି ଅନୁକରଣ କ୍ରିୟା ଯେତେ ଯଥାଯଥ ହେବ, କାବ୍ୟ ହେବ ସେତେ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ । ଆରିଷ୍ଟଟଲ ନାଟ୍ୟକାର, ନାଟ୍ୟଶିଳ୍ପୀମାନଙ୍କୁ ଯେତେ ମାନ୍ୟତା ଦେଲେ ମଧ୍ୟ ତାଙ୍କ ଗୁରୁ ପ୍ଲେଟୋ ଏମାନଙ୍କୁ ତାଙ୍କର କଳ୍ପିତ ରିପବ୍ଲିକ୍ (Republic)ରୁ ନିର୍ବାସନ ଦଣ୍ଡ ଦେଇଥିଲେ । ତାଙ୍କ ମତରେ କବି, ଲେଖକ, ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ହେଉଛନ୍ତି ନିର୍ଜ୍ଜଳା ମିଥ୍ୟାର ଉପାସକ । ଏହି କଥାଟିକୁ ବୁଝାଇବା ପାଇଁ ସେ ତିନୋଟି ଶଯ୍ୟା(Bed)ର ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ଦେଇଛନ୍ତି । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା– (କ) ପ୍ରାକୃତିକ ବା ଈଶ୍ୱରସୃଷ୍ଟ, (ଖ) କାରିଗର ଦ୍ୱାରା ପ୍ରସ୍ତୁତ, (ଗ) ଚିତ୍ରକର ବା କବିଙ୍କ ଦ୍ୱାରା କଳ୍ପିତ । ଏଥିରୁ ପ୍ରଥମଟି ହେଉଛି ପ୍ରାକୃତିକ, ଦ୍ୱିତୀୟଟି କୃତ୍ରିମ ଏବଂ ତୃତୀୟଟି ହେଉଛି ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ମିଥ୍ୟା ବା କଳ୍ପନାର ଆଧାରରେ ପ୍ରସ୍ତୁତ । ସମାଜ ପାଇଁ ଏହାର ଉପଯୋଗିତା ହେଉଛି ଶୂନ୍ୟ । ତେବେ ଯଦି ସେମାନେ ଏହି ମିଥ୍ୟାକୁ ଚମତ୍କାରଭାବେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିପାରି ସତ୍ୟର ଭ୍ରମ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରନ୍ତି ଏବଂ ଏହା ଦ୍ୱାରା ସମାଜର କିଛି ଉପକାର ସାଧିତ ହୋଇପାରେ, ତେବେ ଅବା ସେମାନେ 'ରିପବ୍ଲିକ୍'ରେ ସାମାନ୍ୟ ଜାଗା ପାଇପାରନ୍ତି । ଶିଷ୍ୟ ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଏତେ ବସ୍ତୁବାଦୀ ନ ଥିଲେ; ତେଣୁ ସେ କବି ଓ ଶିଳ୍ପୀମାନଙ୍କୁ ଅକୁଣ୍ଠ ସମର୍ଥନ ଦେଇଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ଚିତ୍ରକାର ହେଉ ବା କବି ହେଉ, ଏମାନେ ହେଉଛନ୍ତି ଶିଳ୍ପୀଜାତିର । ଅନୁକରଣ ମଧ୍ୟରୁ ତାଙ୍କର ସର୍ଜ୍ଜନାତ୍ମକ ବୃତ୍ତିର ଉନ୍ମେଷ । ଏହି କ୍ରିୟା ତିନି ଉପାୟରେ ହୋଇଥାଏ; ଯଥା – (କ) ବସ୍ତୁଟି ଯେପରି ଥିଲା ବା ଅଛି, ତାକୁ ସେହି ପ୍ରକାରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବା; (ଖ)ବସ୍ତୁଟି ଯେପରି ଥିଲା ବୋଲି ଚିନ୍ତା କରାଯାଇଛି, ତାକୁ ସେମିତି ଦେଖାଇବା; (ଗ) ବସ୍ତୁଟି ଯେପରି ହେବା ଉଚିତ, ସେଇଭଳି ଭାବରେ ତାହାର ବର୍ଣ୍ଣନା କରିବା । ସାହିତ୍ୟ ପାଇଁ ବିଶେଷକରି ନାଟକ ପାଇଁ ଏଇ ଶେଷୋକ୍ତ ମତଟିର ଯଥେଷ୍ଟ ଗୁରୁତ୍ୱ ରହିଛି; କାରଣ ଏହା ହେଉଛି ସାହିତ୍ୟରେ 'ଔଚିତ୍ୟବାଦ'ର ପ୍ରଥମ ସୂଚନା ।

ଯାହା ହେଉ, ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ଉଦାର ମତଦ୍ୱାରା କିନ୍ତୁ ନାଟକ ପ୍ରତି, ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରତି ଜୁଗୁପ୍ସା ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ ଦୂର ହୋଇନାହିଁ । ପ୍ଲେଟୋଙ୍କ ପରି ଅନ୍ୟ ବିଦ୍ୱାନ୍ ପୁରୋହିତମାନେ ମଧ୍ୟ କାବ୍ୟକୁ 'ଅବାସ୍ତବ, ଅସତ୍ୟ, ନୀତିବିହୀନ ଏବଂ କାମୋଦ୍ଦୀପକ' ଅଭିଯୋଗରେ ଅଭିଯୁକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ।

Digitized by srujanika@gmail.com

କେବଳ ସେତିକିରେ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ ନ ରହି ସେମାନେ ନାଟକ ପ୍ରଦର୍ଶନ ବନ୍ଦ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଆଇନ୍‌ର ସାହାଯ୍ୟ ମଧ୍ୟ ନେଇଛନ୍ତି । ନାଟକ ବନ୍ଦ ହୋଇସାରିବା ପରେ ସେମାନେ ସ୍ୱସ୍ତିରେ ନିଃଶ୍ୱାସ ମାରିଛନ୍ତି ଏବଂ ଏହାଦ୍ୱାରା ସମାଜର ଶୁଚିତାରକ୍ଷାରୂପ ଏକ ମହାନ୍ କାର୍ଯ୍ୟ ସାଧିତ ହୋଇପାରିଛି ବୋଲି ଭାବି ମାନସିକ ସନ୍ତୋଷ ଲାଭ କରିଛନ୍ତି । ଆମ ଦେଶରେ ଭରତ 'ନାଟ୍ୟବେଦ' ବ୍ରହ୍ମାମୁଖନିଃସୃତ ପଞ୍ଚମ ବେଦ ଏବଂ ଏହାଦ୍ୱାରା ତ୍ରିଲୋକର ମଂଗଳ ସାଧିତ ହୋଇଥାଏ ବୋଲି ଯେତେ ଆଡ଼ମ୍ବର ପ୍ରକାଶ କରିଥିଲେ ମଧ୍ୟ, ନାଟକ-ଧର୍ମବେଦୀରେ ବାରମ୍ବାର ବଳି ସ୍ୱରୂପ ଅର୍ପିତ ହୋଇଛି । ଅଶୋକ 'ସମାଜ ନ କର୍ତ୍ତବ୍ୟ' ବୋଲି କହି ବୌଦ୍ଧ ଧର୍ମାବଲମ୍ବୀମାନଙ୍କୁ ନାଟକଚର୍ଚ୍ଚାରୁ ବିରତ ରହିବା ନିମନ୍ତେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦେଇଛନ୍ତି । ଅନ୍ୟର ଅନୁକରଣ ଇସ୍‌ଲାମ୍ ଧର୍ମନୀତିର ପରିପନ୍ଥୀ ହୋଇଥିବାରୁ ମୁସଲମାନ ଶାସକମାନେ ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟା ସମ୍ପର୍କରେ ଆଦୌ ଉତ୍ସାହୀ ହୋଇନାହାନ୍ତି । ସେ ଦେଶରେ ଷଷ୍ଠ ଶତକଠାରୁ ଏକାଦଶ ଶତକ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନାଟକଜଗତ ଘୋର ଅନ୍ଧକାରାଚ୍ଛନ୍ନ ହୋଇ ରହିଛି । ଏକାଦଶ ଶତକରେ ଗିର୍ଜାରେ ଧର୍ମପ୍ରଚାର ନିମନ୍ତେ ନାଟକର ସାହାଯ୍ୟ ନିଆଯିବାରୁ ଧୀରେ ଧୀରେ ନାଟ୍ୟକଳାର ପୁନରୁତ୍ଥାନ ଘଟିଛି । ଭାରତବର୍ଷରେ ଅବଶ୍ୟ ବୌଦ୍ଧମାନଙ୍କର ନାଟକ ପ୍ରତି ବିରୂପତା ସତ୍ତ୍ୱେ ଅଶ୍ୱଘୋଷ ନାଟକମାନ ଲେଖିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ପୂର୍ବରୁ ନାଟ୍ୟକାର ଭାସ ମଧ୍ୟ ନାଟକ ଲେଖିବାର ପ୍ରମାଣ ମିଳିଛି । ତା'ପରେ କାଳିଦାସ, ଭବଭୂତି, ବିଶାଖା ଦତ୍ତ, ଶ୍ରୀହର୍ଷ ପ୍ରମୁଖ ପ୍ରତିଭାବାନ୍ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ନାଟକ ଲେଖିଛନ୍ତି । ଯାହା ଦେଖାଯାଉଛି, ନବମ ଶତକବେଳକୁ ଏହି ରଚନାର ସ୍ରୋତରେ ଭଟ୍ଟା ଆରମ୍ଭ ହୋଇଯାଇଛି । ତାହାପରେ ଯେ ସଂସ୍କୃତରେ ନାଟକ ଲେଖାଯାଇନାହିଁ, ଏହା ନୁହେଁ; ତେବେ ପ୍ରାଦେଶିକ ସୀମା ଅତିକ୍ରମ କରି ଏସବୁ ମହାଭାରତୀୟ ସୀମା ସ୍ପର୍ଶ କରିପାରିନାହିଁ— ଭାରତୀୟ ନାଟକ ପାଇଁ ଅନ୍ଧକାର ଯୁଗ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଯାଇଛି । ଅବଶ୍ୟ ଦ୍ୱାଦଶ ଶତକବେଳକୁ ଅବସ୍ଥାରେ ସାମାନ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଦେଖାଦେଇଛି । ଏହି ସମୟରେ ଜୟଦେବଙ୍କର ପ୍ରସିଦ୍ଧ ସଙ୍ଗୀତକ 'ଗୀତଗୋବିନ୍ଦ' ରଚିତ ଓ ପ୍ରଚାରିତ ହେବାରୁ ଅଭିନୟ ଦିଗନ୍ତରେ ଏକ ନୂତନ ସମ୍ଭାବନା ଦେଖାଦେଇଛି । ତେବେ ଏହା ଦ୍ୱାରା ପ୍ରକୃତ ଲାଭବାନ୍ ହୋଇଛି ଏ ଦେଶର ଲୋକନାଟକ । 'କୃଷ୍ଣଗାଥା'ର ଏକ ଅଭିନୟାତ୍ମକ ରୂପ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି ଏବଂ ଅଳ୍ପଦିନ ମଧ୍ୟରେ ତାହା ଏକ ପରମ୍ପରା ରୂପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଲାଭ କରିଛି । ବିଦଗ୍ଧ ବୃତ୍ତର ନାଟକ ସେଇ ଯେ ବିରାଟ ଧକ୍କା ଖାଇଲା, ତହିଁରୁ ତାହାର ମୁକ୍ତି ଲାଭ କରିବା ଆଉ ସମ୍ଭବପର ହୋଇପାରିନାହିଁ । ଆମ ରାଜ୍ୟରେ ଯେତିକି ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ଲେଖାଯାଇଛି, ସେ ସବୁ ତ ଏହି ସୂଚିତ ଅନ୍ଧକାର ଯୁଗରେହିଁ ଲେଖାଯାଇଛି । ଗଜପତି କପିଳେନ୍ଦ୍ର, ପୁରୁଷୋତ୍ତମ, ଜୟଦେବ, ଦିବାକର ମିଶ୍ର, ଅନାଦି ମିଶ୍ର, ରାମଚନ୍ଦ୍ର, ଚନ୍ଦ୍ରଶେଖର ରାଜଗୁରୁ, ରୂପ ଗୋସ୍ୱାମୀ, ରାୟ ରାମାନନ୍ଦ ପ୍ରମୁଖ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ନାଟକ ଲେଖିଛନ୍ତି ଏବଂ ସେଗୁଡ଼ିକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଥିବାର ପ୍ରମାଣ ମଧ୍ୟ ମିଳୁଛି । ତେବେ ଦଶମ ଶତକବେଳକୁ ଭାରତୀୟ ପ୍ରାଦେଶିକ ଭାଷାଗୁଡ଼ିକର ବିକାଶ ସାଧିତ ହୋଇଥିବାରୁ ତାହାପରେ ସେଇ ସବୁ ଭାଷାରେ କାବ୍ୟ, ନାଟକାଦି ଲେଖାଯିବା ଆରମ୍ଭ ହୋଇଯାଇଛି । ପ୍ରାଦେଶିକ ଭାଷାରେ ରଚିତ ସାହିତ୍ୟକୁ ଲୋକସାହିତ୍ୟ ଅଭିଧାରେ ଚିହ୍ନିତ କରାଯାଇ, ସେଗୁଡ଼ିକୁ ବିଦଗ୍ଧ ସାହିତ୍ୟଠାରୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ରଖାଯାଇଛି । ଏହିଭଳି

Digitized by srujanika@gmail.com

ଭାବରେ ନାଟକରଚନାର କେନ୍ଦ୍ର ସଂସ୍କୃତ ଭାଷା ପାଖରୁ ପ୍ରାଦେଶିକ ଭାଷା ନିକଟକୁ ସ୍ଥାନାନ୍ତରିତ ହୋଇଛି ।

ସେ ଦେଶରେ କିନ୍ତୁ ସପ୍ତଦଶ ଶତକବେଳକୁ 'ନବଜାଗରଣ' (Renaissance) ଯୁଗ 'ନାମକ ଏକ ନୂତନ ଯୁଗର ଅଭ୍ୟୁଦୟ ଘଟିବାଫଳରେ କାବ୍ୟ ନାଟକାଦିର ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ଉନ୍ନତି ସାଧିତ ହୋଇଥିବାର ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ । ସେହି ସମୟରେ ଡ୍ରାଇଡେନ୍ ନାଟକର ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରିବାକୁ ଯାଇ କହିଛନ୍ତି, " A just and lively image of human nature representing its passions and humours and the change of fortune to which it is subject, for the delight and instruction of mankind" ଅର୍ଥାତ୍ ନାଟକ ହେଉଛି ମନୁଷ୍ୟକୁ ଆନନ୍ଦ ତଥା ଶିକ୍ଷା ଦେବାର ଏକ ମାଧ୍ୟମ – ଯେଉଁଥିରେ ତାହାର ସ୍ୱଭାବ, ଆବେଗ, ଭାବ ତଥା ଭାଗ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନର ଯଥାଯଥ ଓ ଜୀବନ୍ତ ବିବରଣୀ ପ୍ରଦାନ କରାଯାଇଥାଏ । ଅବଶ୍ୟ ମନ୍ତବ୍ୟଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏଥିରେ ସେଭଳି କୌଣସି ନୂଆ କଥା କୁହାଯାଇନାହିଁ । ଆନନ୍ଦ ପରିବେଷଣଛଳରେ ଶିକ୍ଷାଦାନ (To teach and delight) ନାଟକର ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟରୂପରେ ପ୍ରଥମରୁହିଁ ଗୃହୀତ ହୋଇ ଆସିଛି । ସ୍ମରଣ କରାଯାଇପାରେ ଯେ, ଏହି ସମୟଟି ହେଉଛି ସେ ଦେଶରେ ନାଟ୍ୟକାର ସେକ୍ସପିୟରଙ୍କର ଯୁଗ; ନାଟକ ତା'ର ବିକାଶର ଚୂଡ଼ାନ୍ତ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ । ତାହାପରେ ସାହିତ୍ୟର ଆଭିମୁଖ୍ୟରେ ଲକ୍ଷ୍ୟଣୀୟ ପରିବର୍ତ୍ତନମାନ ହୋଇଛି; ନିଓ-କ୍ଲାସିକ ମତବାଦ, ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ମତବାଦ ପ୍ରଭୃତି ନୂତନ ଚେତନାର ଆଗମ ଘଟିଛି । ତେବେ ନାଟକର ସଂଜ୍ଞା ବା ସ୍ୱରୂପ ସମ୍ପର୍କରେ ସେଭଳି ନୂଆ କଥା ଆଉ କୁହାଯାଇଥିବାର ଦେଖାଯାଉନାହିଁ । ଆଲୋଚକମାନେ ଯେଉଁ ଭଳି ଆଲୋଚନାମାନ କରିଛନ୍ତି, ତହିଁରେ ନାଟକର ବହିର୍ଲକ୍ଷଣ ବିଷୟରେ କୌଣସି ନୂତନତା ଦେଖା ଦେଇ ନ ଥିଲେହେଁ, ଏହାର ଅନ୍ତର୍ଲକ୍ଷଣ ସମ୍ପର୍କରେ ବହୁକଥା କୁହାଯାଇ ଏସବୁ ଅଭିନବ ଏବଂ ମୌଳିକ ବୋଲି ଦାବି କରାଯାଇଛି । ପ୍ରସଙ୍ଗକ୍ରମେ ଏଠାରେ ଚଳିତ ଶତକର ଦୁଇ ଚର୍ଚ୍ଚିତ ନାଟ୍ୟକାର ଓ ନାଟ୍ୟ-ସମାଲୋଚକ ବ୍ରେଖଟ୍ ଏବଂ ଷ୍ଟାନିସ୍ଲାଭସ୍କିଙ୍କ ନାମ ଉଲ୍ଲେଖ କରାଯାଇପାରେ । ଏମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ ଜଣେ ହେଉଛନ୍ତି ଜର୍ମାନ୍ ଏବଂ ଅନ୍ୟଜଣକ ହେଉଛନ୍ତି ରୁଷୀୟ । ଜଣେ 'Theory of alienation' କଥା କହିଥିଲା ବେଳେ ଅନ୍ୟ ଜଣକ Theory of identification କଥା କହିଛନ୍ତି । ଏଥିଭିତରୁ ଜର୍ମାନ୍ ନାଟ୍ୟକାରଜଣକ ଭାରତୀୟ ନାଟକ ତଥା ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କରେ ପୂର୍ଣ୍ଣଧାରଣା ରଖନ୍ତି ବୋଲି ମନେହେଉଛି । ତାଙ୍କର ବକ୍ତବ୍ୟ ହେଉଛି – ଦୃଶ୍ୟ ଏବଂ ଦର୍ଶକ,ଅଭିନେତା ତଥା ଦର୍ଶକ ମଧ୍ୟରେ ଯେଉଁ ଏକାତ୍ମକ ତା କଥା କୁହାଯାଉଛି, ତତ୍ତ୍ୱଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହା ତ୍ରୁଟିପୂର୍ଣ୍ଣ । ଅଭିନେତା ଏବଂ ଦର୍ଶକ ଉଭୟେ ଜାଣନ୍ତି ଯେ, ସମଗ୍ର ବ୍ୟାପାରଟି ହେଉଛି ଏକାନ୍ତଭାବରେ ଅଭିନୟ । ରାମଚରିତ୍ରରେ ଅଭିନୟ କରୁଥିବା ଅଭିନେତା ଯେ ରାମ ନୁହନ୍ତି, ଏ କଥା ଉଭୟେ ଜାଣନ୍ତି । ଏହି ତତ୍ତ୍ୱଟିକୁ ମନରେ ରଖି ଅଭିନୟର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଯାଏ । ଷ୍ଟାନିସ୍ଲାଭସ୍କିଙ୍କର ତତ୍ତ୍ୱଟି ହେଉଛି ଏହାର ଠିକ୍ ଓଲଟା । ତାଙ୍କ ମତରେ ଅଭିନେତା ଯେପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଚରିତ୍ର ସହିତ ନିଜକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣଭାବରେ ମିଶାଇ ନ ଦେଇଛି, ସେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅଭିନୟ ଜୀବନ୍ତ ହୋଇପାରିବ ନାହିଁ, କିମ୍ବା ଦର୍ଶକମାନେ ମଧ୍ୟ ଏହାକୁ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଉପଭୋଗ କରିପାରିବେ ନାହିଁ। ମଂଚ୍‌ରେ ସୃଷ୍ଟ ପରିବେଶ, ଶବ୍ଦ ଓ ଧ୍ୱନିର ପ୍ରଭାବ, ମଞ୍ଚୋପକରଣ ଚରିତ୍ର ସହିତ ଏକାତ୍ମ ହେବାରେ ତାକୁ ସାହାଯ୍ୟ କରିଥାଏ । ଆମ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଉଭୟ ତଥ୍ୟରେ କୌଣସି ଅଭିନବତା ଥିବାର ଅନୁଭୂତ ହେଉନାହିଁ । ଏ କଥା ମଂଚ୍ ସହିତ ସମ୍ପୃକ୍ତ ସମସ୍ତ ନାଟ୍ୟ-କର୍ମୀ ଜାଣନ୍ତି । ପ୍ରଥମ କଥା, ଅଭିନେତା ଯେ ଅଭିନୟ କରୁଥିବା ଚରିତ୍ର ନୁହେଁ, ଏକଥା ସେ ଯେମିତି ଜାଣେ, ଅନ୍ୟମାନେ ମଧ୍ୟ ସେମିତି ଜାଣନ୍ତି । ପୁଣି ଚରିତ୍ର ସହିତ ତା'ର ଅନ୍ତରଂଗ ଯୋଗାଯୋଗ ନ ହେଲେ ଅଭିନୟରେ ଯେ ପ୍ରାଣ-ପ୍ରତିଷ୍ଠା ହେବ ନାହିଁ, ଏହା ମଧ୍ୟ ସତ୍ୟ । ଉଭୟ କଥାକୁ ସ୍ମରଣ କରି ଏଠାରେ ଅଭିନୟ କରାଯାଏ । ନାଟକର ସ୍ୱରୂପ ସମ୍ପର୍କରେ ଜାଣିବାକୁ ହେଲେ ଏ ଦୁଇ କଥାକୁ ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ ।

ଚଳିତ ଶତକର ଆଉ ଜଣେ ପ୍ରଖ୍ୟାତ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିତ୍ ଆଲାର୍‌ଡାଇସ୍ ନିକଲ (Alardyce Nicoll) ନାଟକର ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରିବାକୁ ଯାଇ କହିଛନ୍ତି, "Drama is the art of expressing ideas about life in such a manner as to render that expression – capable of interpretation by actions and likly to interest an audience assembled to hear the words and witness the actions" ଏଇ କଥାଟିକୁ ଭରତ କହିଛନ୍ତି 'ଲୋକବୃତ୍ତାନୁକରଣମ୍' ବୋଲି ଏବଂ ଆରିଷ୍ଟଟଲ କହିଛନ୍ତି imitation of action ବୋଲି । ନିକଲ ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କୀୟ ଚିନ୍ତା ଓ ଭାବନାର କଳାତ୍ମକ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ବୋଲି ଏହି କଥାଟିକୁହିଁ ପୁନରାବୃତ୍ତି କରିଛନ୍ତି । ପୁଣି ନିକଲ ଯାହାକୁ 'ଅଭିନେତାମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ବିଶ୍ଳେଷଣ ଯୋଗ୍ୟ' ବୋଲି କହିଛନ୍ତି, ଭରତ ସେଇଆକୁ 'ଅଭିନେୟ'ଏବଂ ଆରିଷ୍ଟଟଲ 'In the form of action' ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ଭରତ ଏବଂ ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ପରେ ନାଟକର ସଂଜ୍ଞା ସମ୍ପର୍କରେ ଯେତେ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦିଆଯାଇଛି, ତହିଁରେ ମୋଟାମୋଟି ଭାବରେ ଏହାକୁହିଁ ଗ୍ରହଣ କରିନିଆଯାଇଛି । ତେବେ ନାଟକର ଅନ୍ତଃ ସ୍ୱରୂପ (Essence) ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚକମାନେ ସବୁବେଳେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ କଥା କହିବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକରିଛନ୍ତି ।

ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ପ୍ରଥମ କଥା ହେଉଛି ଯେ, ନାଟକର ବିଷୟ ଯେତେ ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର ହେଉନା କାହିଁକି, ତାହା ଯଦି ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର 'ଔତ୍ସୁକ୍ୟ' ବଜାୟ ରଖି ନ ପାରିଲା, ତାହା ହେଲେ ତା'ର ସାର୍ଥକତା ଉପରେ ପ୍ରଶ୍ନଚିହ୍ନ ଲାଗିଯିବ । ଅନ୍ୟପକ୍ଷରେ ଭାବ-ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଗୋଟିଏ ଅତି ସାମାନ୍ୟ ବିଷୟକୁ ମଧ୍ୟ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ସ୍ମରଣୀୟ କରିପାରେ । ଏହାକୁହିଁ ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟ ସମାଲୋଚକମାନେ To hold the audience ବୋଲି କହିଛନ୍ତି; କାରଣ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ନାଟକ ପ୍ରତି ଆକୃଷ୍ଟ କରାଇବାହିଁ ହେଉଛି, ନାଟକର ପ୍ରଧାନ ଧର୍ମ । ଆରିଷ୍ଟଟଲ ମଧ୍ୟ ଏଇ କଥାର ଗୁରୁତ୍ୱ ବୁଝନ୍ତି । ନାଟକର ସଫଳତା ନିମନ୍ତେ ସେ ନାନା ବିଧାନ ଦେଇଛନ୍ତି । ଏହି କାରଣରୁ ତାଙ୍କ ମତରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଏକାଗ୍ରତା ବଢ଼ାଇବାକୁ ହେଲେ ପ୍ରଥମେ କଥାବସ୍ତୁକୁ ଏକମୁଖୀ କରିବାକୁ ହେବ । ନାଟକର ବୃତ୍ତ ପରିକଳ୍ପନା ସମୟରେ ତହିଁରେ କାର୍ଯ୍ୟଗତ ଐକ୍ୟ (Unity of action) ଯେମିତି ପୂର୍ଣ୍ଣରୂପରେ ବଜାୟ ରହେ, ତାହା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବା ହେଉଛି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଦାୟିତ୍ୱ । କାରଣ ନାଟକ ମହାକାବ୍ୟ ଭଳି ସମୟର ନିରଙ୍କୁଶତା ଲାଭ କରିପାରେ ନାହିଁ । ମଞ୍ଚରେ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ନାଟକ ଦେଖାଇବାକୁ ହୁଏ । ସମୟର ଅଙ୍କୁଶ ସବୁବେଳେ ନାଟ୍ୟକାରର ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦ ଗତିକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରୁଥାଏ । ଏଥିପାଇଁ କଥାବସ୍ତୁକୁ ଏକମୁଖୀ ଏବଂ ଘନ ସନ୍ନଦ୍ଧ (Compact) ନ କଲେ ଦର୍ଶକମାନେ ସେଥିପ୍ରତି ମନଯୋଗୀ ହୋଇପାରନ୍ତି ନାହିଁ । କାର୍ଯ୍ୟ-ଐକ୍ୟ ବଜାୟ ରଖିବାକୁ ନାଟ୍ୟକାର ଯଦି କେବଳ ଘଷରା ଘଟଣାଗୁଡ଼ିଏ ଏକତ୍ରିତ କରନ୍ତି, ତାହାହେଲେ ମଧ୍ୟ ନାଟକ ପାଇଁ ସମୂହ ବିପଦ । ଘଟଣା-ବୈଚିତ୍ର୍ୟହିଁ ଏହି ଦୁର୍ବଳତାକୁ ଦୂର କରିପାରେ । ଏହା ଦ୍ୱାରାହିଁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର 'ଔତ୍ସୁକ୍ୟ' ବୃଦ୍ଧି ପାଏ । ଏଥିରୁ ଜଣାଯାଉଛି ଯେ, ନାଟକର ସଫଳତା ପାଇଁ କଥାବସ୍ତୁର ଘନ ସନ୍ନଦ୍ଧତା ସହିତ ଔତ୍ସୁକ୍ୟ ବୃଦ୍ଧି ବ୍ୟାପାରର ସମନ୍ୱୟ ଆବଶ୍ୟକ ।

ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ ଯେ, କେବଳ କିଛି ସଂଳାପମାଧ୍ୟମରେ କାହାଣୀଟିଏ କହିଦେଲେ, ତାହା ନାଟକ ହୁଏ ନାହିଁ । ପୁଣି ଆରିଷ୍ଟଟଲ ସଫଳ ନାଟକ ପାଇଁ ଯେଉଁ ଦୁଇଟି ପ୍ରୟୋଜନୀୟ ଉପାଦାନ କଥା କହିଛନ୍ତି, ଏ ଯୁଗର ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ପାଖରେ ତାହା ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ବ୍ୟର୍ଥ ହୋଇଯାଇଛି । ଏଥିରେ ନା ଅଛି ତୀବ୍ର ସଂବେଦୀ ଏକମୁଖୀ କାହାଣୀ, ନା ଅଛି ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଔତ୍ସୁକ୍ୟ ବୃଦ୍ଧି ପାଇଁ କୌଣସି ବ୍ୟବସ୍ଥା । ତଥାପି ମଂଚରେ ସେଗୁଡିକର ସଫଳତାର କଥା ବାରମ୍ବାର ଶୁଣାଯାଇଛି ଏବଂ ନାଟ୍ୟକାରରୂପରେ ସେଇ ଗୋଷ୍ଠୀ ସମଗ୍ର ବିଶ୍ୱର ସ୍ୱୀକୃତି ମଧ୍ୟ ପାଇଛନ୍ତି । ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ରୁଚି ପରିବର୍ତ୍ତନ ଏବଂ ବିଷୟ-ବସ୍ତୁର ଅଭିନବତାକୁ ଏହାର କାରଣ ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରେ ।

ଭାରତବର୍ଷର ଶୈକ୍ଷିକ ଦୁର୍ବଳତାଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଦଗ୍ଧ ଦର୍ଶକମାନେ ନିଜପାଇଁ ନାଟକର ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ବିଭାଗ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲେ । ସାଧାରଣ ଜନତା ଏହି ଅଭିନୟର ଭାଗିଦାର ନ ଥିଲେ, ଯଦିଓ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକଗୁଡିକରେ ପାତ୍ରୋପଯୋଗୀ ଭାଷା ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଛି ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ କଥା ଚିନ୍ତା କରି । ରାଜା, ମନ୍ତ୍ରୀ ପ୍ରଭୃତି କେତେକ ଅଭିଜାତ ପାତ୍ରଙ୍କୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ ନାରୀ ପାତ୍ର ସମେତ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଅଧିକାଂଶ ଚରିତ୍ର ଜନସାଧାରଣଙ୍କର ଭାଷାରେହିଁ କଥୋପକଥନ କରିଛନ୍ତି । ମାତ୍ର ତଥାପି ଏହା ସାଧାରଣଙ୍କ ନିକଟରେ ପହଞ୍ଚିପାରିନାହିଁ । ସାଧାରଣ ଜନତା ନିଜ ପାଇଁ ନିଜର ମନୋରଞ୍ଜନର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରିଛନ୍ତି । ମାତ୍ର ସେ ଦେଶରେ ଶିକ୍ଷାର ବ୍ୟବସ୍ଥା ବେଶ୍ ଉନ୍ନତ ହୋଇଥିବାରୁ ନାଟକର ଦୁଇଟି ରୂପ ବିଷୟରେ ଚିନ୍ତା କରିବାକୁ ପଡ଼ିନାହିଁ । ସେକ୍ସପିୟର, ମାର୍ଲୋ ପ୍ରଭୃତିଙ୍କର ଦର୍ଶକ ସେ ଦେଶର ସର୍ବସାଧାରଣ । ଏହା ବୋଲି ଯେ, ସେ ଦେଶରେ ଲୋକବୃତ୍ତଟି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅନୁପସ୍ଥିତ, ଏହା କୁହାଯାଉନାହିଁ । ମାତ୍ର ଭାରତରେ ଏହା ଯେଉଳି ବହୁରୂପଧାରୀ ଏବଂ ବର୍ଣ୍ଣାଢ୍ୟ – ସେଠାରେ ତାହା ଦେଖାଯାଏ ନାହିଁ । ଶିକ୍ଷା ଦିଗରୁ ଯେଉଁ ଦେଶ ଯେତେ ଦୁର୍ବଳ, ସେଠାରେ ଲୋକଧର୍ମୀ ସାହିତ୍ୟ ଉଭୟ ଗୁଣ ତଥା ପରିମାଣ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସେତେ ବୈଚିତ୍ର୍ୟମଣ୍ଡିତ । ନାଟକ ବିଦଗ୍ଧ ବୃତ୍ତର ହେଉ କିମ୍ବା ଲୋକବୃତ୍ତର ହେଉ – ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ସନ୍ତୋଷ ପ୍ରଦାନ କରିବାହିଁ ହେଉଛି ଏହାର ମୂଳଲକ୍ଷ୍ୟ ।

ଗତି (Movement) ନାଟକର ସଫଳତାରେ ଏକ ବିଶେଷ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରେ, ଏ କଥା ଊଣା-ଅଧିକେ ସମସ୍ତଙ୍କୁ ଜଣା । ନାଟକର ଜୀବନ ହେଉଛି ଏଇ ଗତି । ଘଟଣାର ସ୍ଥାଣୁତ୍ୱ ଅଥବା ମନ୍ଥରତା ଯେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଏହାପ୍ରତି ବିରୂପ କରି ଛାଡ଼େ, ଏଥିରେ କୌଣସି ସନ୍ଦେହ

Digitized by srujanika@gmail.com

ନାହିଁ । ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ସମ୍ପର୍କରେ ଯେତେ ଉଚ୍ଛ୍ୱସିତ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦିଆଗଲେ ମଧ୍ୟ ଅତିରିକ୍ତ ସ୍ଥାଣୁତ୍ୱହିଁ ହେଉଛି ଏହାର ଅବଲୁପ୍ତିର କାରଣ । ଗତି ହେଉଛି ଜୀବନର ପ୍ରତୀକ ଏବଂ ସ୍ଥାଣୁତ୍ୱ ହେଉଛି ମୃତ୍ୟୁର ପରିଚାୟକ । ଜୀବନ ପାଇଁ ଏହା ଯେଉଁ ଭଳି ସତ୍ୟ, କଳା-କ୍ଷେତ୍ରରେ ମଧ୍ୟ ଏହା ସେଇଭଳି ପ୍ରଯୁଜ୍ୟ । ବିଶେଷ କରି, ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହା ଏକରସତା ସୃଷ୍ଟି କରି ବିରକ୍ତିକର ଅବସ୍ଥାକୁ ନିମନ୍ତ୍ରଣ କରିଆଣେ ଏବଂ ନାଟକ ସାଧାରଣ ପାଇଁ ନ ହୋଇ ବିଶେଷ ଗୋଷ୍ଠୀ ପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବୋଲି ଧାରଣା ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଏ । କୁହାଯାଏ ଯେ, କଳା କୌଣସି କାଳରେ କୌଣସି ଦେଶରେ ଏକ ସାର୍ବଜନୀନ ଆବେଦନ ନେଇ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ ନାହିଁ । ଏହାର ଉପଭୋକ୍ତା ସବୁବେଳେ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଗୋଷ୍ଠୀ; ମାତ୍ର ଏହି ମନ୍ତବ୍ୟଟି ଆଂଶିକ ସତ୍ୟ । ନାନ୍ଦନିକତା ହେଉଛି ସକଳ କଳାର ଧର୍ମ । ଏହାର ଗୂଢ଼ ରହସ୍ୟ ହୁଏତ ସାଧାରଣ ଜନତା ବୁଝିବେ ନାହିଁ; ମାତ୍ର ପ୍ରକୃତ କଳା ଉପରେ ଦୃଷ୍ଟି ପକାଇବାମାତ୍ରେ ପଣ୍ଡିତ, ମୂର୍ଖ ସମସ୍ତଙ୍କ ହୃଦୟରେ ଏକ ଆନନ୍ଦ ନିଶ୍ଚୟ ସୃଷ୍ଟି ହେବ । ଅଜନ୍ତା, ଏଲୋରାର ଭିତ୍ତିଚିତ୍ର, କୋଣାର୍କ ମନ୍ଦିରର ଅପୂର୍ବ ଭାସ୍କର୍ଯ୍ୟ– ଏସବୁ ମଣିଷମାତ୍ରକେ ଉପଭୋଗ କରିନ୍ତି । ସାଧାରଣ ମଣିଷ ଏହାର ତାତ୍ତ୍ୱିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରି ନ ପାରିଲେ ମଧ୍ୟ ହୃଦୟର ପୁଲକକୁ ନିଶ୍ଚୟ ଅନୁଭବ କରିପାରିବେ । ଏହାହିଁ ହେଉଛି କଳାର ସାର୍ବଜନୀନତା; ଏହାହିଁ ହେଉଛି ତାର ଅମୃତତ୍ୱ ଲାଭର ପ୍ରଧାନ କାରଣ । ଏ କଥା ସତ୍ୟ ଯେ, ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକର ଆବେଦନ ହେଉଛି ମସ୍ତିଷ୍କ ପାଇଁ ଯାହା ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀମାନଙ୍କ ପାଖରେ ଉପଲବ୍ଧ । ସାଧାରଣ ଖଟିଖିଆ ମଣିଷର ଦେହର ଶକ୍ତି ଆଉ ହୃଦୟର ଆବେଗ ହେଉଛି ପ୍ରଧାନ ସମ୍ବଳ । ସେମାନେ ତେଣୁ ବୁଦ୍ଧିର ଦରବାରରେ ଉପେକ୍ଷିତ । ଏଥି ସହିତ ଆଉ ଗୋଟିଏ କଥା ଯୋଗକରାଯାଇପାରେ । କଳା ବା ଶିଳ୍ପ ବଞ୍ଚିରହେ ସାଧାରଣ ଜନତାଙ୍କ ଉଦ୍ୟମରେ । ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀମାନେ ତାକୁ ସ୍ୱୀକୃତି ଦେଇ ଉପରକୁ ଉଠାଇପାରନ୍ତି; ମାତ୍ର ଏଥିରେ ତାହା ଶାଶ୍ୱତ ବା ଚିରନ୍ତନ ହୋଇଯାଏ ନାହିଁ । ଏହାର ପ୍ରଧାନ କାରଣ ହେଉଛି, ଯୁଗର ପରିବର୍ତ୍ତନ ସହିତ ବୁଦ୍ଧିର ସ୍ୱରୂପରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ହେଉଥାଏ । ପ୍ରାଚୀନ ଗୋଷ୍ଠୀର ବିଚାର ନୂତନ ଗୋଷ୍ଠୀଦ୍ୱାରା ସମର୍ଥିତ ହୋଇ ନ ପାରେ । ତେବେ ସାଧାରଣ କ୍ଷେତ୍ରରେ କିନ୍ତୁ ଅନୁଭବରେ ବିଶେଷ କୌଣସି ତାରତମ୍ୟ ହୁଏ ନାହିଁ । ସେମାନଙ୍କ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଗୋଟିଏ ଯୁଗରେ ଯାହା ସତ୍ୟ, ତାହା ଚିରକାଳ ପାଇଁ ଅଭ୍ରାନ୍ତ ।

ନାଟକର ସଫଳତାରେ 'ଗତି'ର ଭୂମିକା ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରିବାବେଳେ ଏତେ କଥା କହିବାର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ହେଉଛି ଯେ, ଏହାର ବିରୁଦ୍ଧ ମତ ପୋଷଣ କରୁଥିବା ଆଲୋଚକ ମଧ୍ୟ ଅଛନ୍ତି । ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତକରେ ଦେନିସ୍ ଦିଦେରୋ ତାଙ୍କର 'On Dramatic Poetry' (୧୭୫୭) ନାମକ ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଲେଖୁଛନ୍ତି, "You can not put too much action and movement in a farce xxx less in gay comedy, still less in serious comedy, almost none at all in tragedy" । ତାଙ୍କ ମତରେ ନାଟକରେ ତୀବ୍ରଗତି ସୃଷ୍ଟିକରି ତାହାକୁ କ୍ରିୟାଶୀଳ କରିବାକୁ ଉଦ୍ୟମ କଲେ, ତାହା 'ଜୀବନର ବାସ୍ତବ ଚିତ୍ର' ହୋଇ ନ ପାରେ । ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ବସି ଦିଦେରୋ ଏହି ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେଲାବେଳେ ନିଶ୍ଚୟ

Digitized by srujanika@gmail.com

ସେକ୍ସପିୟରଙ୍କର ପ୍ରମୁଖ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି – ନାଟକଗୁଡ଼ିକୁ ଦେଖିଥିବେ। ହାମଲେଟ୍ ହେଉ, ଅଥେଲୋ ହେଉ ଅବା କିଂ ଲିୟର ହେଉ, ଏ ସବୁ ନାଟକର ଗତି ସମ୍ପର୍କରେ କ'ଣ ତାଙ୍କର ସନ୍ଦେହ ଥିଲା ? ପୂର୍ବୋକ୍ତ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେବାପରେ ସେ ଅବଶ୍ୟ ପ୍ରଥମେ ନାଟକର ପ୍ରକୃତି ସ୍ଥିର କରି ତହିଁରେ ଗତିର ସ୍ଥିତି ନିର୍ଦ୍ଧାରିତ ହେବା ଉଚିତ ବୋଲି କହିଛନ୍ତି। ଏଥିରେ ଆଶ୍ଚର୍ଯ୍ୟ ହେବାର କିଛି ନାହିଁ। ନାଟକର ପ୍ରକୃତି ହିଁ ଏହାର ଗତିକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ କରିଥାଏ। ଏହା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଦାୟିତ୍ୱ। ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟ୍ୟକାର ଏହା ଜାଣନ୍ତି। ଘଟଣା-ପରମ୍ପରାକୁ ଉପରୁ ଗଡ଼ାଇ ଦେଇ ରଜ୍ଜୁହସ୍ତରେ ଧରି ତାକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ କରୁଥାଆନ୍ତି। ଯେ ଏହା କରି ନ ପାରେ, ତା'ର ନାଟକ ନିଶ୍ଚୟ ମାଡ଼ ଖାଇଯାଏ। ଆଲୋଚକ ସେତିକି ବେଳେ ମୁହଁ ଖୋଲେ; କାରଣଟିକୁ ଦେଖାଇଦିଏ। ଏଥିପାଇଁ ତାକୁ ଆକ୍ଷେପ କରି କୌଣସି ଲାଭ ନାହିଁ। ପୁଣି ସାମ୍ପ୍ରତିକ ଜୀବନ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଦିଦେରୋଙ୍କ ପୂର୍ବୋକ୍ତ ମନ୍ତବ୍ୟ ଯେ କେତେ ଅସାର, ତାହା ଅମେ ଜାଣୁ।

ନାଟକରେ ଗତି-ସଂଚାର କରେ ଯେଉଁ ଶକ୍ତି, ତାହା ହେଉଛି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ବା ସଂଘର୍ଷ। ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱରୁହିଁ ଗତିସଂଚାର ହୋଇଥାଏ (Contradiction is the power that moves things)। ଜୀବନ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ-ସଂଘାତପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଥିବାରୁହିଁ ବୈଚିତ୍ର୍ୟମଣ୍ଡିତ ହୁଏ। ନାଟକ ଯେହେତୁ ଜୀବନର ପ୍ରତିରୂପ, ତେଣୁ ଏଥିରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଅବତାରଣା ଅବଧାରିତ। ଆଲୋଚକ ହେଗେଲ୍ 'Aesthetics' (1832) ଗ୍ରନ୍ଥରେ କହିଛନ୍ତି, "Dramatic action, however is not confined to the simple and undisturbed execution of a definite purpose, but depends throughout on condition of collisions, human passions and characters" ଅର୍ଥାତ୍ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟସାଧନର ଅବାଧ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ପଥରେ କୌଣସି ନାଟକୀୟତା ନାହିଁ; କାରଣ ଏହା ଗତିହୀନହିଁ ହୋଇଥାଏ। ବ୍ୟକ୍ତିଚରିତ୍ର, ମାନବିକ ଆବେଗ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଗର୍ଭିତ ହେଲେହିଁ ନାଟକୀୟତା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ। ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ତୀବ୍ରତା ସମ୍ପର୍କରେ ହେଗେଲ ଆହୁରି କହିଛନ୍ତି, "The more a situation is full of it, the more it is adopted to the subject matter of dramatic art." ଯେଉଁ ପରିସ୍ଥିତି ଯେତେ ସଂଘର୍ଷାତ୍ମକ, ତାହା ନାଟକ ପାଇଁ ସେତେ ଉପଯୁକ୍ତ। ଏଇ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ କିପରି ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ, ବାହ୍ୟ ଏବଂ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ସ୍ୱରୂପ କ'ଣ, ଆମେ ପରେ ସେ ବିଷୟରେ ଆଲୋଚନା କରିବୁ। ଏଠାରେ କେବଳ ଏତିକି କହିଲେ ଯଥେଷ୍ଟ ହେବ ଯେ, ଅତିପ୍ରାକୃତ ରହସ୍ୟମୟ ଶକ୍ତି ବିରୁଦ୍ଧରେ, ପ୍ରାକୃତିକ ଶକ୍ତି ବିରୁଦ୍ଧରେ, ଦୈବ ବା ଭାଗ୍ୟ ବିରୁଦ୍ଧରେ, ସାମାଜିକ ବିଧି-ନିଷେଧର ବିରୁଦ୍ଧରେ, ବ୍ୟକ୍ତି-ବିରୁଦ୍ଧରେ, ଏଭଳି କି ନିଜର ପ୍ରବୃତ୍ତି ବିରୁଦ୍ଧରେ ମଣିଷର ସଂଘର୍ଷରୁ ଏହାର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ। ଅଜ୍ଞତା, କୁସଂସ୍କାର, ହିଂସାଦ୍ୱେଷ ପ୍ରଭୃତି ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନରୁ ଯେଉଁ ସଂଘର୍ଷର ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ, ତାହା ସାମ୍ପ୍ରତିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକର ପ୍ରାଣସ୍ୱରୂପ।

ନାଟ୍ୟକାର ବର୍ଣ୍ଣାଡ ଶ' ନାଟକରେ ମସ୍ତିଷ୍କର ଗୁରୁତ୍ୱ ଉପସ୍ଥାପନ କରି କହିଛନ୍ତି, ନାଟକ ହେଉଛି "Presentation in parable of the conflict between Men's will and his environment, in a word of problem." ମଣିଷର ଇଚ୍ଛାଶକ୍ତି ଏବଂ ତାହାର

Digitized by srujanika@gmail.com

ପରିବେଶ ମଧ୍ୟରେ ଯେଉଁ ସଂଘର୍ଷ– ଅର୍ଥାତ୍ ଏଥିରୁ ଉଦ୍‌ଭୂତ ସମସ୍ୟାକୁ ନେଇହିଁ ନାଟକ ରଚିତ ହେବା ଉଚିତ ବୋଲି ତାଙ୍କର ମତ । ଏହି ମତକୁ ପୁଷ୍ଟ କରିବାକୁ ଯାଇ ସେ ଆହୁରି ପାଦେ ଆଗକୁ ଯାଇ କହିଛନ୍ତି, "Drama is discussion, and nothing but discussion." ଏଇ 'ଆଲୋଚନା' କଥାଟିକୁ ସ୍ପଷ୍ଟ କରିବାକୁ ଯାଇ ସେ କହିଛନ୍ତି– କିଛି ନାଚକୁଦ, କିଛି ଅଶ୍ରୁବିଳାପ, ହାସ୍ୟ, ମାନ -ଅଭିମାନ ପ୍ରଭୃତି ଦେଖାଇ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର କୌତୂହଳ ଏବଂ ଔତ୍ସୁକ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରିବାଟ । ଏମିତି କିଛି ବଡ଼ କଥା ନୁହେଁ, ବରଂ ଅମୀମାଂସିତ ନୈତିକ ସମସ୍ୟାର ଅବତାରଣା ଏବଂ ଆଲୋଚନା ହେଉଛି ନାଟ୍ୟକାର ପାଇଁ ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ବ୍ୟାପାର । ଆମ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ଆମେ ଏ ସଂପର୍କରେ କେବଳ ଏତିକି କହିପାରୁ ଯେ, ନାଟକରେ ସମସ୍ୟା ରହିବାଟା ଏମିତି କିଛି ବଡ଼ କଥା ନୁହେଁ । ଜୀବନ ହେଉଛି ବହୁ ସମସ୍ୟାର ଲୀଳାକ୍ଷେତ୍ର । ନାଟକ ପାଇଁ ସେଥିରୁ ନିଶ୍ଚୟ କିଛି ଗୃହୀତ ହେବ । ଏମିତି କେହି ନାଟ୍ୟକାର ଅଛନ୍ତି, ଯେ କି ନିଜ ନାଟକରେ କୌଣସି ସମସ୍ୟାର ଅବତାରଣା କରିନାହାନ୍ତି ? ମାତ୍ର ସେଇ ସମସ୍ୟାକୁ କିଏ କେମିତି ଉପସ୍ଥାପନ କରୁଛି, ନାଟକ ପାଇଁ ସେଇଟି ହେଉଛି ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । କାରଣ ତାହାରି ଉପରେ ନିର୍ଭର କରୁଛି ନାଟକର ସଫଳତା । ବର୍ଣ୍ଣାଡ ଶଙ୍କ ମତରେ 'ଆଲୋଚନା' ମାଧ୍ୟମରେ ଏହି ସମସ୍ୟାର ଅବତାରଣା କରାଯିବା ଆବଶ୍ୟକ । ତାଙ୍କର ଗୁରୁ ଇବ୍‌ସେନ୍ ନିଜର ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକରେ ସମସ୍ୟାର ଅବତାରଣା କରିଛନ୍ତି । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଆମେ ତାଙ୍କର ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ ନାଟକ 'Doll's House' (କଣ୍ଢେଇଘର) କଥା ଏଠାରେ କହିପାରୁ । ପରିବାରହିଁ ହେଉଛି ତାଙ୍କ ପାଇଁ ଏହି ଖେଳଘର । ଅଟଳ ଧୈର୍ଯ୍ୟ, ଅତୁଟ ନିଷ୍ଠା, ଅତୁଳନୀୟ ସହନଶୀଳତା ସତ୍ତ୍ୱେ ଆବେଗର ସାମାନ୍ୟ ଧକ୍କାରେ ଏହା ଭାଙ୍ଗିପଡ଼େ । ନାଟକର ନାୟିକା ନୋରା ନିଜ ସ୍ୱାମୀର ଭଣ୍ଡାମି, ଦ୍ୱୈତ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ଏବଂ ଶଠତାର ଅତ୍ୟାଚାର ଦୀର୍ଘକାଳଧରି ସହ୍ୟ କରିଛି । ନିଜ ସହିତ ନିଜେ ସଂଗ୍ରାମ କରି ରକ୍ତାକ୍ତ ହୋଇଛି । ପରିବାରର ନିରାପତ୍ତା ପାଇଁ, ନିଜ ସନ୍ତାନମାନଙ୍କର ଭବିଷ୍ୟତ୍ ଚିନ୍ତା କରି ସେ ଧୈର୍ଯ୍ୟ ଧରି ଅପେକ୍ଷା କରିଛି । ବିପଦ ସମୟରେ ଦୃଢ଼ଭାବରେ ସ୍ୱାମୀ ପାଖରେ ଠିଆହୋଇଛି । ତା'ର ଆଦର୍ଶରୁ ରକ୍ତକ୍ଷରିତ ହେଉଥିଲେ ମଧ୍ୟ ସେ ତାକୁ ସହ୍ୟ କରିଛି । ମାତ୍ର ଯେତେବେଳେ ପରିସ୍ଥିତି ପୁଞ୍ଜୁରିଯାଇଛି, ସେତେବେଳେ ସେ ସ୍ୱାମୀ, ସନ୍ତାନ ଏବଂ ପରିବାରକୁ ଛାଡ଼ି ଏକୁଟିଆ ରାସ୍ତାକୁ ବାହାରି ଯାଇଛି । ନାଟ୍ୟକାର ଏଥିରେ ଏକ ମଧ୍ୟବିତ୍ତ ପରିବାରରେ ନାରୀର ଦୟନୀୟ ସ୍ଥିତିଟିକୁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଛନ୍ତି । ପରିବାର ପାଇଁ ଯେତେବେଳେ କୌଣସି ପ୍ରତିକୂଳ ସ୍ଥିତି ଆସେ, ତା'ର ପ୍ରଥମ ଧକ୍କା ଯେ ନାରୀ ଉପରେ ବାଜେ, ତାହା ମଧ୍ୟ ଦେଖାଇଛନ୍ତି । ଘଟଣା ପରେ ଘଟଣା ସଜାଇ ସେ ସ୍ୱାମୀ-ସ୍ତ୍ରୀର ସମ୍ପର୍କ, ପରିବେଶର ପ୍ରଭାବ ଇତ୍ୟାଦିକୁ ସ୍ପଷ୍ଟ କରିଛନ୍ତି ଏବଂ ଶେଷରେ ନୋରାର ଗୃହତ୍ୟାଗ ଦ୍ୱାରା ଏକ ଚମତ୍କାର ନାଟକୀୟ ମୋଡ଼ ସୃଷ୍ଟି କରି ନାଟକ ଶେଷ କରିଛନ୍ତି । ଏଥିରେ ହସକାନ୍ଦ ଅଛି, ଆଶା-ନୈରାଶ୍ୟର ଲୁଚକାଳି ଖେଳ ଅଛି । ଏସବୁହିଁ ନାଟକ ପ୍ରତି ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର କୌତୂହଳ ବୃଦ୍ଧି କରାଇ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସେମାନଙ୍କୁ ବସାଇରଖିଛି । ଏହି ଉପସ୍ଥାପନ ରୀତିକୁ ଯଦି ଶ' ମହାଶୟ 'Discussion' ବୋଲି କହିଥାଆନ୍ତି, ତେବେ ଆମର କହିବାର କିଛି

Digitized by srujanika@gmail.com

ନାହିଁ; ମାତ୍ର ସେ ନିଜେ ପାତ୍ର-ପାତ୍ରୀର ସମ୍ପର୍କ, ପରିସ୍ଥିତି, ଘଟଣା, ଭାବାବେଗ ପ୍ରଭୃତି ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ବର୍ଜନ କରି ଯେଉଁ ସବୁ ନାଟକ ଲେଖିଛନ୍ତି, ତାହା ବିଷୟରେ ଏହି କଥା କୁହାଯାଇ ପାରିବ କି ? ଏ ଆଲୋଚନା ଅବଶ୍ୟ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଆମ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ କରାଯାଉଛି । ଏଇଥିପାଇଁ ଆମ ଦେଶରେ ଶ'ଙ୍କୁ ଅନୁକରଣ କରି ବା ଅନୁବାଦ କରି ଯେଉଁସବୁ ନାଟକ ଲେଖାଯାଉଛି, ତାହା ଏକାନ୍ତଭାବରେ ପାଠ୍ୟ ନାଟକ ହୋଇ ରହିଯାଉଛି ।

ଉଇଲିୟମ୍ ଆର୍ଚର (William Archer) ନାଟ୍ୟ ସମାଲୋଚନାକ୍ଷେତ୍ରରେ ଆଉ ଏକ ପରିଚିତ ନାମ । ନାଟକରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଭୂମିକା ସମ୍ପର୍କରେ ତାଙ୍କର ମନ୍ତବ୍ୟ ହେଉଛି ଯେ,ଏହା ନାଟକ ପାଇଁ ଏକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରେ ସତ୍ୟ, ତେବେ ଏହାକୁ ନାଟକ ପାଇଁ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ କିମ୍ବା ନାଟକର ପ୍ରାଣ ବୋଲି ମନେକରାଯିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ । ଏହା ଦ୍ୱାରା ଆଗାମେମ୍‌ନନ୍, ଇଡ଼ିପସ୍ ପ୍ରଭୃତି ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକ ଏବଂ ସେକ୍ସପିୟରଙ୍କର 'ଅଥେଲୋ', 'ଆଜ୍ ୟୁ ଲାଇକ୍ ଇଟ୍' ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ ଭଲ ନାଟକର ତାଲିକାରୁ ବାଦ୍ ପଡ଼ିଯିବାର ଆଶଙ୍କା ଦେଖାଦେବ । କାରଣ ଏଇ ସବୁ ନାଟକର ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ର କୌଣସି ଲକ୍ଷ୍ୟ ହାସଲ କରିବା ପାଇଁ ସଂଗ୍ରାମ କରିଛନ୍ତି ବୋଲି ପ୍ରମାଣ କରିହେବ ନାହିଁ । ଏଥିପାଇଁ ତାଙ୍କ ମତରେ "It is clearly an error to make conflict indispensable to drama." ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟତାକୁ ସ୍ୱୀକାର ନ କରି ସେ "the essence of drama is crisis" ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ନାଟ୍ୟକାର ଯେତେବେଳେ ନାଟକ ପାଇଁ ବୃତ୍ତ ରଚନାର ପରିକଳ୍ପନା କରନ୍ତି, ସେତେବେଳେ ତହିଁରେ ପ୍ରଥମେ ତାଙ୍କ ଚିନ୍ତାକୁ ଆସେ 'ସଂକଟ'ର କଥା । କାରଣ ଏହାକୁହିଁ କେନ୍ଦ୍ର କରି ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ଆବର୍ତ୍ତିତ ହୁଏ । ଏହାପରେ ସେ ଏଇ ସଂକଟର ସ୍ୱରୂପ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରି କହିଛନ୍ତି ଯେ, ଏହା ନାଟକୀୟ ହୋଇଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଛୋଟ ଛୋଟ ସଂକଟକୁ ମିଶାଇ ଏକ ପୂର୍ଣ୍ଣ ସଂକଟର ପରିକଳ୍ପନା କରାଯାଇପାରେ ଏବଂ ଯାହା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ମନୋଯୋଗ ଆକର୍ଷଣ କରିବାକୁ ସମର୍ଥ ହୁଏ, ତାହାହିଁ ନାଟକୀୟ ।

ଏ ବିଷୟରେ ଆମର କେବଳ ଏତିକି କହିବାର ଅଛି ଯେ, ସଂକଟହିଁ ହେଉଛି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱସୃଷ୍ଟିର ହେତୁ । ସଂକଟ ଆସିଲେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସ୍ୱତଃ ଆସିବ । ତେଣୁ ପ୍ରକାରାନ୍ତରେ ଏଠାରେ ନାଟକରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଗୁରୁତ୍ୱକୁହିଁ ସ୍ୱୀକୃତି ଦିଆଯାଇଛି । ଶେଷରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଭଲ ଲାଗିବା କଥା କୁହାଯାଇଥିବାରୁ ଏଇ ବିଶ୍ୱାସ ଆହୁରି ସୁଦୃଢ଼ ହେଉଛି । କାରଣ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱହୀନ ସାଧାରଣ କାହାଣୀଟିଏ ଯେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିପାରିବ, ଏଭଳି ମନେକରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ । ଆର୍ଚାର ମହୋଦୟ ଯେଉଁ କେତୋଟି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱହୀନ ନାଟକର ସୂଚୀ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରି ତହିଁରେ ସଂକଟର ସ୍ଥିତି ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା ଦେଇଛନ୍ତି, ତାହା ସେ କରିଛନ୍ତି କେବଳ ନିଜ ମତର ସମର୍ଥନ ପାଇଁ । କାରଣ କେବଳ ନୂଆ ଶବ୍ଦଟିଏ ବ୍ୟବହାର କରି ସେ ଯାହା ପ୍ରମାଣ କରିବାକୁ ଚାହିଁଛନ୍ତି, ତା' ଉପରେ ତାଙ୍କର ଦୃଢ଼ ବିଶ୍ୱାସ ଥିଲେ, ସେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଅନୁକମ୍ପା ଉପରେ ନାଟକକୁ ଛାଡ଼ିଦେଇ ନ ଥାନ୍ତେ ।

ଆର୍ଚର ନାଟକ ପାଇଁ 'ନାଟକୀୟତା' କଥା ମଧ୍ୟ କହିଛନ୍ତି । ଏହାର ଏକ ସୁନ୍ଦର ବ୍ୟାଖ୍ୟା

Digitized by srujanika@gmail.com

କରିଛନ୍ତି ଆଲୋଚକ ନିକଲ୍। ତାଙ୍କ ମତରେ "the 'word dramatic' has connotation signifying the unexpected, with usually the suggestion of a certain shock occasioned either by a strange coincidence or by the departure of the incidents narrated from the ordinary tenor of daily life." ଅର୍ଥାତ୍ 'ନାଟକୀୟ' କହିଲେ ସାଧାରଣତଃ 'ଅପ୍ରତ୍ୟାଶିତ'କୁହିଁ ବୁଝାଇଥାଏ । ଏହା ପ୍ରାତ୍ୟହିକ ଘଟଣାଠାରୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଏବଂ ଏଥିରେ ଅଭିନବତ୍ୱଜନିତ ଚମକ ଥାଏ । ଏହି ଧରଣର ଘଟଣାହିଁ ନାଟକୀୟତା ସୃଷ୍ଟିର ମୂଳ ହେତୁ । ଏହି ମନ୍ତବ୍ୟ ବିରୁଦ୍ଧରେ ମଧ୍ୟ ସ୍ୱର ଉଠିଛି । ଇବ୍‌ସେନ୍‌ଙ୍କ ପୂର୍ବରୁ ମନେକରାଯାଉଥିଲା ଯେ, "the stranger the situation the better the play." ଇବ୍‌ସେନ୍ କହିଲେ, "the familiar the situation the more interesting the play." – ଏଇ ମନ୍ତବ୍ୟରେ କେବଳ ଭାଷାର କାରିଗରି ବ୍ୟତୀତ ଆଉ କିଛି ନୂଆ କଥା ନାହିଁ । ଅପ୍ରତ୍ୟାଶିତ, ଆକସ୍ମିକ ଘଟଣା କ'ଣ ଆମର ଦୈନନ୍ଦିନ ଜୀବନରେ ଘଟେ ନାହିଁ ? ଦର୍ଶକମାନେ କ'ଣ ଏଇ ଧରଣର ଘଟଣାକୁ ପରିଚିତ ଘଟଣା ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କରିନିଅନ୍ତେ ନାହିଁ ? ବରଂ ଆମ ମତରେ ଏଇ ଧରଣର ଘଟଣାକୁ ନେଇହିଁ ନାଟ୍ୟକାର ନାଟକ ରଚନା କରନ୍ତି । ଜୀବନରେ ଘଟୁଥିବା ଘଟଣାକୁ ସ୍ମୃତିପଥରୁ ଗୋଟାଇ ଆଣି ମଂଚରେ ସ୍ଥାନ ଦିଅନ୍ତି । ଏଥିରେ ଘଟଣାର ସମ୍ଭାବନା ମଧ୍ୟ ସ୍ଥାନ ପାଏ । ତେଣୁ ଅପ୍ରତ୍ୟାଶିତ ଘଟଣା ଯେ ପରିଚିତ ହେବ ନାହିଁ, ଏଭଳି ମନେ କରିବାର କୋଣସି କାରଣ ନାହିଁ । ଏହି ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ କରାଯାଇ ପାରେ ଯେ, ନିଜ ପରିବେଶର ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦ ଘଟଣାବଳୀର ଜୀବନଧର୍ମୀ ରୂପାୟନହିଁ ନାଟକକୁ ସାର୍ଥକ କରିଥାଏ ଏବଂ ଏଥିରେ ଅପ୍ରତ୍ୟାଶିତ ତଥା ଆକସ୍ମିକ ଘଟଣା ଜୀବନର ଏକ ସମାନ୍ତରାଳ ରୂପ ଭାବରେହିଁ ଆସିଥାଏ ।

ଯାହା ଦେଖାଯାଉଛି, ନାଟକର ସ୍ୱରୂପ ସମ୍ପର୍କରେ ତତ୍ତ୍ୱବିଦ୍‌ମାନଙ୍କର ମତୈକ୍ୟ ନାହିଁ । ଏଥିରେ ଆଶ୍ଚର୍ଯ୍ୟ ହେବାର କିଛି ନାହିଁ; କାରଣ ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ବିଶେଷ କାଳରେ ଏବଂ ବିଶେଷ ଦେଶରେ ଯେଉଁ ସଂସ୍କାର ବା ରୁଚି ଗଠିତ ହୁଏ, ତାହାରି ଦ୍ୱାରା ବିଚାର ପ୍ରଭାବିତ ହୁଏ । ଭାସ ଏବଂ କାଳିଦାସ ଗୋଟିଏ ଦେଶର ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଗୋଟିଏ ସମୟର ନୁହନ୍ତି । ସେମିତି ଏସ୍କିଲସ୍, ସଫୋକ୍ଲିସ୍, ସେକ୍ସପିୟର, ମଲିୟର, ଗୋଲଡ୍‌ସ୍ମିଥ୍, ମେଟାର୍‌ଲିଙ୍କ ପ୍ରଭୃତିଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ କେବଳ ସମୟର ବ୍ୟବଧାନ ନାହିଁ, ସେମାନଙ୍କର ବିଚରଣ କ୍ଷେତ୍ର ମଧ୍ୟ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର । ଏମାନଙ୍କୁ ବିଚାର କଲାବେଳେ ମାପକାଠି ତ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ହେବ ହିଁ; ତା' ସହିତ ସମୟ ପ୍ରଭାବରେ ଏହି ବିଚାରରେ ତାରତମ୍ୟ ଆସିଯିବା ମଧ୍ୟ ସ୍ୱାଭାବିକ । ତେବେ ଗୋଟିଏ କଥା ଏଠାରେ କହିରଖିବା ଆବଶ୍ୟକ । ସୃଷ୍ଟି ସର୍ବଦା ପ୍ରଥମେ ଆସେ; ତା'ର ବିଚାର ପାଇଁ ମାର୍ଗ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୁଏ ତା' ପରେ । କୌଣସି ସ୍ରଷ୍ଟା କେବେ ତତ୍ତ୍ୱ-ଗ୍ରନ୍ଥମାନ ପଢ଼ି ସୃଷ୍ଟିକର୍ମରେ ପ୍ରବୃତ୍ତ ହୁଅନ୍ତି ନାହିଁ; ବରଂ ସୃଷ୍ଟିହିଁ ଯୁଗେ-ଯୁଗେ ବିଚାର-କର୍ମକୁ ଦିଗ୍‌ଦର୍ଶନ ଦେଇଆସିଛି । ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ଆମେ ଏଠାରେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ସମାଲୋଚକମାନଙ୍କର ଯେଉଁ ମନ୍ତବ୍ୟ ଉଦ୍ଧାର କଲୁଁ, ପୂର୍ବୋକ୍ତ କାରଣରୁ ତହିଁରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଛି । ମାତ୍ର ତାହାଦ୍ୱାରା ନାଟକର ସ୍ୱରୂପରେ କୌଣସି ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆସିନାହିଁ ।

Digitized by srujanika@gmail.com

ସୃଷ୍ଟି-ଲଗ୍ନରେ ନାଟକ ପାଇଁ ଯେଉଁ ମୁଖ୍ୟ ଉପାଦାନଗୁଡ଼ିକ ବ୍ୟବହୃତ ହେଉଥିଲା, ଏବେ ମଧ୍ୟ ତାହା ଅପରିବର୍ତ୍ତିତ ରହିଛି । ସଂଳାପ ବଦଳରେ ଅନ୍ୟ କୌଣସି ସମାନ୍ତରାଳ ଉପାଦାନ ଏଥିପାଇଁ ପରିକଳ୍ପିତ ହୋଇପାରିନାହିଁ । ବାକି ରହିଲା ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଗୌଣ ଉପାଦାନଗୁଡ଼ିକ । କେତେ ପରିମାଣରେ, କେଉଁଠି ତାହା ବ୍ୟବହୃତ ହେଲେ ନାଟକ ସଫଳ ହେବ, ତାହା ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣଭାବରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର କଳାତ୍ମକ ଚିନ୍ତାଶକ୍ତି ଉପରେ ଛାଡ଼ିଦିଆଯାଇପାରେ । ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ସ୍ୱରୂପ କିପରି ହେବ, ଔତ୍ସୁକ୍ୟ ବୃଦ୍ଧି ନିମନ୍ତେ କେଉଁଭଳି କୌଶଳ ପ୍ରୟୋଗ କରାଯିବ, ଆକସ୍ମିକ, ଅପ୍ରତ୍ୟାଶିତ ଘଟଣା ଆଦୌ ସ୍ଥାନ ପାଇବ କିମ୍ବା ନାହିଁ, ସହଜ ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦ ଜୀବନର ଆଚରଣମାଧ୍ୟମରେ କି ଭଳି ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଆକୃଷ୍ଟ କରାଯାଇପାରିବ, ନାଟକୀୟ ଘଟଣା କହିଲେ ପ୍ରକୃତରେ କ'ଣ ବୁଝାଯାଏ ଏବଂ ନାଟକରେ ତାହାର ବିନ୍ୟାସ କିଭଳି କରାଯିବ, ଏସବୁ ସମସ୍ୟା ସମାଧାନ ନିମନ୍ତେ କୌଣସି ସର୍ବମାନ୍ୟ ଉପାୟ ନାହିଁ । ନାଟ୍ୟକାର ଯେବେ ତତ୍ତ୍ୱମଧ୍ୟରୁ ଏଥିପାଇଁ ବାଟ ଖୋଜିବାର ଉଦ୍ୟମ କରନ୍ତି, ତେବେ ତାଙ୍କୁ ନିଶ୍ଚୟ ନିରାଶ ହେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଏଭଳି ସ୍ଥିତିରେ ତାଙ୍କ ନିଜ ବାଟରେ ତାଙ୍କୁ ଚାଲିବାର ସ୍ୱାଧୀନତା ଦିଆଯିବା ଛଡ଼ା ଅନ୍ୟ ଉପାୟ ନାହିଁ ।

ବାକି ରହିଲା ଆଲୋଚକମାନଙ୍କ ବ୍ୟାପାର । ସେମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ ଏଠାରେ କିଛି ଚର୍ଚ୍ଚିତ ବ୍ୟକ୍ତିଙ୍କର ମନ୍ତବ୍ୟ ଉଦ୍ଧାର କରାଯାଇଛି ଏବଂ ଏସବୁର ବିଶ୍ଳେଷଣ କରାଯାଇ ସେମାନଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ ପାଖରେ ପହଞ୍ଚିବା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ କରାଯାଇଛି । ତହିଁରୁ ଏହା ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଛି ଯେ, ଅଧିକାଂଶ ମନ୍ତବ୍ୟରେ ନୂତନତା କିଛି ନାହିଁ । ପାଣ୍ଡିତ୍ୟ ପ୍ରକାଶର ଚେଷ୍ଟାରେ ସରଳ ତଥ୍ୟକୁ ଜଟିଳ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ କରାଯାଇଛି; ପୁରୁଣା ମଦକୁ ନୂଆ ବୋତଲରେ ରଖି ପରିବେଷଣ କରାଯାଇଛି । ଏସବୁ ଦ୍ୱାରା ନାଟକର କିଛି କ୍ଷତିବୃଦ୍ଧି ହୋଇ ନ ଥିବା ହେଉଛି ଆଶ୍ୱାସନାର ବିଷୟ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, 'ନାଟକୀୟ' ଶବ୍ଦଟିକୁ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଉ; କାବ୍ୟ-ପରମ୍ପରାରେ ଯେହେତୁ ନାଟକକୁ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ବୋଲି ଦାବି କରାଯାଇଛି ଅନ୍ୟ କାବ୍ୟଠାରୁ ତାହାର ନିଶ୍ଚୟ କିଛି ବିଶେଷତ୍ୱ ରହିବା ଉଚିତ । ନାଟକୀୟତ୍ୱ ହେଉଛି ସେଇ ବିଶିଷ୍ଟ ପଦାର୍ଥ; ଯାହା ଅନ୍ୟ କାବ୍ୟରେ ଏଭଳି ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଭାବରେ ନାହିଁ । ସେଇ ବସ୍ତୁଟିର ସ୍ୱରୂପ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବା ନିମନ୍ତେ ସମାଲୋଚକମାନେ ବର୍ଷପରେ ବର୍ଷ ମାନସିକ, ଆର୍ଥିକ, ଶାରୀରିକ ତଥା ବାଚନିକ ପରିଶ୍ରମ କରିଚାଲିଥିବାର ଆମେ ଦେଖିଲେ; ଅଥଚ ତାହା ସହିତ ସମ୍ପୃକ୍ତ ପ୍ରଧାନ ଦୁଇପକ୍ଷର ବିଚାରକୁ ଉପେକ୍ଷା କରିଗଲେ । ନାଟକୀୟତାକୁ ବାଦ୍ ଦେଇ ନାଟକ ହୋଇପାରିବ ନାହିଁ, ଏ କଥା ନାଟ୍ୟକାର ଜାଣନ୍ତି । କାରଣ ତାହାହିଁ ହେଉଛି ନାଟକଲେଖାର ପ୍ରଥମ ସୂତ୍ର । ଏମିତିରେ ପ୍ରଥମ ପକ୍ଷର ଯୋଗ୍ୟତା ଉପରେ ସନ୍ଦେହ ପ୍ରକାଶ କରାଗଲା । ଦ୍ୱିତୀୟରେ ରହିଲେ ଦର୍ଶକ; ଏମାନେ ଏଠାରେ ଅନ୍ୟ ଏକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ପକ୍ଷ । ଯେଉଁ ଘଟଣାକୁ ଦେଖି ସେମାନଙ୍କ ମନରେ ବିସ୍ମୟ ସୃଷ୍ଟି ହେଲେ ମଧ୍ୟ, ତାକୁ ସେମାନେ ଜୀବନରେ ଏକ ଅଙ୍ଗରୂପରେ ଗ୍ରହଣ କରିନେଲେ ଏବଂ କି ଚମତ୍କାର ନାଟକୀୟ ଘଟଣା' ବୋଲି କହିଲେ, ପ୍ରକୃତରେ ତାହାହିଁ ତ ହେଉଛି ନାଟକୀୟ । ସେଇ ଘଟଣାର ଅଭିନୟ ଯୋଗ୍ୟତା ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହେଲା । ଏଣେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ମନୋରଞ୍ଜନ ମଧ୍ୟ ହେଲା । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ତେଣୁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଉପେକ୍ଷା କରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ ।

Digitized by srujanika@gmail.com

ପୁଣି କୁହାଯାଇଛି, ଔତ୍ସୁକ୍ୟ, ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ, ସଂକଟ ପ୍ରଭୃତି ଦୃଶ୍ୟ ଏବଂ ଶ୍ରାବ୍ୟ ଉଭୟ କାବ୍ୟରେ ଉପସ୍ଥିତ ରହୁଥିବାରୁ, ନାଟକର ସ୍ୱରୂପ ନିର୍ଣ୍ଣୟରେ ଏଗୁଡ଼ିକୁ ବିଶେଷ ରୂପରେ ମାନ୍ୟତା ଦିଆଯିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ଏ ମନ୍ତବ୍ୟଟି ଆଂଶିକ ସତ୍ୟ । ଉପନ୍ୟାସ, ଗଳ୍ପାଦିରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ, ସଂକଟ, ଅପ୍ରତ୍ୟାଶିତ ଘଟଣା ଥାଏ, ଏହା କେହି ଅସ୍ୱୀକାର କରୁନାହିଁ । ମାତ୍ର ସେଠାରେ ତାହା ଥାଏ ବର୍ଣ୍ଣନା ରୂପରେ, ନାଟକରେ ତାହା ଦେଖାଯାଏ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ରୂପରେ । ଶୁଣିବା ଏବଂ ଦେଖିବା ମଧ୍ୟରେ ଯେ ବିରାଟ ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଥାଏ, ଏକଥା କ'ଣ ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରି ବୁଝାଇବାକୁ ପଡ଼ିବ ?

ଶେଷରେ ତେଣୁ ଏଇ ସିଦ୍ଧାନ୍ତରେ ଉପନୀତ ହେବାକୁ ହେଉଛି ଯେ, ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ପୂର୍ବରୁ ଯେତେ ଆଲୋଚନା ହୋଇଛି, ସେ ସବୁ ଭାଷାର କାରିଗରି ସୃଷ୍ଟିକରି ପାଠକମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଚମକ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ନିମନ୍ତେ ହିଁ ଅଭିପ୍ରେତ ହୋଇଛି । ପ୍ରକୃତ ଶିଳ୍ପର ତାହା ଦ୍ୱାରା ସେ ଭଳି କୌଣସି ଲକ୍ଷ୍ୟଣୀୟ ଉପକାର ସାଧିତ ହୋଇନାହିଁ । ଶିଳ୍ପ ଯେଉଁଠି ପରିଶୀଳିତ ହୋଇଛି, ସେଠାରେ ତାହା ସ୍ରଷ୍ଟାଙ୍କର ସହଜାତ ପ୍ରତିଭା ବଳରେ ହିଁ ହୋଇଛି । ଏଇ ସବୁ ଆଲୋଚନା ଦ୍ୱାରା ତାହାର ଲେଶମାତ୍ର ଉପକାର ସାଧିତ ହୋଇଛି ବୋଲି କୁହାଯାଇ ନପାରେ । ଆର୍ଟ ବା କଳାର ପ୍ରଧାନ ତତ୍ତ୍ୱ ହେଉଛି ତା'ର ପରିମିତି, କାରଣ ରୂପକୁ ସୁବ୍ୟକ୍ତ କରିବାହିଁ ହେଉଛି, ତାର ମୁଖ୍ୟ ଦାୟିତ୍ୱ । ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସୀମାମଧ୍ୟରେ ରୂପ ସତ୍ୟହୁଏ; ସେଇ ଲକ୍ଷ୍ମଣଗାର ଅତିକ୍ରମ କରିଗଲେ ହିଁ ତାହା ହୁଏ ବିକୃତ । ମଣିଷର ନାକ ଯଦି ନିଜର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ହରାଇ ହାତୀର ଶୁଣ୍ଢ ସହିତ ପ୍ରତିସ୍ପର୍ଦ୍ଧା ପ୍ରକାଶ କରିବା ନିମନ୍ତେ ପଦେପଦେ ଆଗେଇ ଯାଏ, ତାହାହେଲେ ସେଥିରେ ବସ୍ତୁ ଗୌରବ ବଢ଼େ, ରୂପ ଗୌରବ ବଢ଼େ ନାହିଁ । ସୁବିହିତ ସମାପ୍ତି ମଧ୍ୟରେ ହିଁ ଆର୍ଟର ବ୍ୟାପ୍ତି । ବିଧାତା ମଣିଷ ଗଢ଼ିବାକୁ ଯାଇ ଯଦି କେବଳ କଙ୍କାଳଟି ମାତ୍ର ଗଢ଼ି ଦେଇ ଅନ୍ୟମାନଙ୍କୁ ଏହାକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ କରିବାର ଦାୟିତ୍ୱ ଦେଇଥାଆନ୍ତେ, ଏବଂ ଅନ୍ୟମାନଙ୍କ ଚେଷ୍ଟାରେ ତହିଁରେ ଯେତେ ଖୁସି ମେଦମାଂସ ସଂଯୁକ୍ତ ହୋଇଥାଆନ୍ତା, ତେବେ ତାହା ହୁଅନ୍ତା ଏକ ଅପସୃଷ୍ଟି । ଅଥଚ ଦେଖାଯାଇଛି ଯେ, ଖୋଦାଙ୍କ ଉପରେ ଖୋଦାକାରୀ ଭଳି ଆଲୋଚକମାନେ ବାରମ୍ବାର ସ୍ରଷ୍ଟାଙ୍କ ଉପରେ କଲମ ଚଳାଇ ନିଜର ବାହାଦୁରୀ ସାବ୍ୟସ୍ତ କରିବାରେ ବ୍ୟସ୍ତ । କେହି କେହି ହୁଏତ କହିପାରନ୍ତି, ଏହା ଦ୍ୱାରା ରଚନା ପରିଶୀଳିତ ହୁଏ, ଭଲ ଲାଗିବାର ଏକ ନିଶ୍ଚିତ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । ତେବେ ଜଣେ ଉଦରମ୍ଭରୀ ବ୍ୟକ୍ତିର ଭଲ ଲାଗିବା ଏବଂ ଜଣେ ରସିକର ଭଲ ଲାଗିବା ସମାନ କଥା ନୁହେଁ । ଯେଉଁ କାରିଗର ମିଷ୍ଟାନ୍ନ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରେ, ସେ ତାହା ସହିତ ଯଥା ପରିମିତ ରସ ନିଜେ ମିଶାଇ ଦେଇଥାଏ । ପରିବେଷଣକାରୀ ମିଷ୍ଟାନ୍ନ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିପାରେ ନାହିଁ, ଅଥଚ ପ୍ରଚୁର ରସ ଢାଳିଦେବାରେ ତା'ର କୌଣସି ଅସୁବିଧା ନଥାଏ । ଫଳରେ ଯାହା ହୁଏ, ତା' ମଧ୍ୟ ଅନେକଙ୍କୁ ଭଲ ଲାଗେ । ମାତ୍ର ତାହା ଦ୍ୱାରା ଆର୍ଟର ବିଚାର କରାଯାଇ ପାରିବ କି ?

ଆମର କହିବାର କଥା ହେଉଛି, ସ୍ରଷ୍ଟାଙ୍କୁ ତାଙ୍କ ନିଜବାଟରେ ଚାଲିବାର ସୁବିଧା ସବୁବେଳେ ଉପଲବ୍ଧ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ସୃଷ୍ଟି ବେଳେବେଳେ ସ୍ରଷ୍ଟାଙ୍କୁ ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ କରିଦିଏ ସତ୍ୟ, ମାତ୍ର ତହିଁରେ ତାଙ୍କର ସୀମାବଦ୍ଧ ନିରୂପାୟତା ହିଁ ପ୍ରକାଶ ପାଇଥାଏ । ଯେ ଯେମିତି ପାରିଲା, ଯେତିକି ପାରିଲ, ସେ ନିଶ୍ଚୟ ସେତିକି କରିବ । ଯଦି ତାହା ଭିତରେ କିଛି ସାର ଥାଏ, ତାହାହେଲେ ଏହି

Digitized by srujanika@gmail.com

ପ୍ରକ୍ରିୟାରେ ତାହା ନିଶ୍ଚୟ ବାହାରକୁ ବାହାରି ଆସିବ । ଘୋଡ଼ାଠାରୁ ହାତୀର କାର୍ଯ୍ୟ ଆଶା କଲେ ନିରାଶ ହେବାକୁ ହିଁ ପଡ଼ିବ । ବକ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରତ୍ୟେକଙ୍କର କିଛି କିଛି ଥାଏ । କିଏ କେମିତି ସେଇକଥାଟିକୁ ଉପସ୍ଥାପିତ କରୁଛି, ଯେ କୌଣସି ଆର୍ଟରେ ସେତିକି ହିଁ ବିଚାର କରାଯିବା କଥା । ସରଳ ଉପାୟରେ ସେ କଥା କୁହାଯାଇପାରିବ । ଉପଭୋକ୍ତାଙ୍କୁ ଭଲ ଲାଗିବାରେ ହିଁ କଳାର ସାର୍ଥକତା ନିହିତ । ତାହା ଉପରେ ଆଉ କୌଣସି କଥା ଚଳେ ନାହିଁ । ଏଇ ମୂଳ ତତ୍ତ୍ୱଟିକୁ ସବୁବେଳେ ମନେରଖିଲେ, ଆଉ କୌଣସି ସମସ୍ୟା ସୃଷ୍ଟି ହେବ ନାହିଁ ।

ଶହ ଶହ ବର୍ଷ ଧରି ସୁ-ନାଟକ, କୁ-ନାଟକର ସ୍ୱରୂପ ନିର୍ଦ୍ଧାରଣ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଯେଉଁ ସବୁ ପାଣ୍ଡିତ୍ୟ ପୂର୍ଣ୍ଣ ଉଦ୍ୟମ ହୋଇଛି, ତାହା ଦ୍ୱାରା ଆଲୋଚକମାନଙ୍କର ସୂକ୍ଷ୍ମ-ବିଶ୍ଳେଷଣୀଶକ୍ତି, ଗଭୀର ଚିନ୍ତନମନନ, ଶାଣିତ ବୁଦ୍ଧି ଓ ବହୁଶାସ୍ତ୍ର ଦର୍ଶିତାର ପରିଚୟ ମିଳିଛି । ନିଜ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସେମାନେ ଜଣେ ଜଣେ ସ୍ମରଣୀୟ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ହୋଇ ପାରିଛନ୍ତି । ମାତ୍ର ତାହାଦ୍ୱାରା ନାଟକର ବିଶେଷ କିଛି ଉପକାର ହୋଇଛି ବୋଲି କୁହାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । ସେ ଚାଲିଛି ତାହା ବାଟରେ, ନିଜ ବିଷୟରେ କ'ଣ କୁହାଯାଉଛି, ସେ ଆଡ଼ୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନିର୍ଲିପ୍ତ ରହି । ତାତ୍ତ୍ୱିକବ୍ୟାଖ୍ୟା ସମ୍ପର୍କରେ ସଚେତନତା ନୂତନ ସୃଷ୍ଟିର ପ୍ରତିବନ୍ଧକ । ଯଦି ଏହା ହୋଇଥାଆନ୍ତା ତେବେ କିଛିଦିନ ପୂର୍ବରୁ ଯେଉଁ ଆବସର୍ଡ ନାଟକକୁ ନେଇ ସମଗ୍ର ବିଶ୍ୱରେ ଏତେ ଚହଳ ପଡ଼ିଥିଲା, ତାହା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇପାରିନଥାନ୍ତା । ସମାଲୋଚକମାନଙ୍କର ଅକୁଣ୍ଠ ସମ୍ବର୍ଦ୍ଧନା ମଧ୍ୟ ଏହି ପ୍ରଜାତିଟିକୁ ଦୀର୍ଘଜୀବୀ କରିପାରିନାହିଁ । ଏଥିରୁ କ'ଣ ଏହାହିଁ ପ୍ରମାଣିତ ହେଉ ନାହିଁ ଯେ, ତାର୍କିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ ଯେ କୌଣସି ଶିଳ୍ପର ଜୀବନୀ-ଶକ୍ତିର ଆଧାର ନୁହେଁ ବୋଲି ?

ଏକଥା ସମସ୍ତେ ଜାଣନ୍ତି ଯେ, ନାଟକର ଏକମାତ୍ର ଯୋଗ୍ୟତା ହେଉଛି ତାହାର ମଂଚ ସଫଳତା । ଦୁଇହଜାର ବର୍ଷରୁ ଅଧିକ ହେବ, ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଏଇ ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠାଇଥିଲେ । ଆମର ଦୃଢ଼ ବିଶ୍ୱାସ ଯେ, କେବଳ ପଢ଼ିବା ପାଇଁ କେହି ନାଟକ ଲେଖେ ନାହିଁ । 'ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ' ଏଇ ନାମ ମଧ୍ୟରେ ହିଁ ତାହାର ଅଭିନୟ-ନିର୍ଭରତା ପ୍ରମାଣିତ । ଏବେ ଆମେ ଦେଖୁଛୁଁ ଯେ, ଗୋଟିଏ ପକ୍ଷ ଏହାକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରୁଛନ୍ତି । ସ୍ୱୟଂ ଆରିଷ୍ଟଟଲ ମଂଚ ସଫଳତାକୁ ନାଟ୍ୟ ସଫଳତାର ଗୋଟିଏ କାରଣ ରୂପେ ଅବଶ୍ୟ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି, ମାତ୍ର ଏକମାତ୍ର କାରଣ ବୋଲି ସ୍ୱୀକାର କରିନାହାନ୍ତି । ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଅଭିନୟ ନ ଦେଖି କେବଳ ଶୁଣି ଶୁଣି ମଧ୍ୟ ଏହାକୁ ଉପଭୋଗ କରାଯାଇପାରେ ବୋଲି ତାଙ୍କର ମତ । ଜଣେ ସମାଲୋଚକ ଏ କଥା ମଧ୍ୟ ସ୍ପଷ୍ଟ କରି ଦେଇଛନ୍ତି ଯେ, "the theatre does not exist" ଅର୍ଥାତ୍ ଅଭିନୟ ସାଫଲ୍ୟ କଥା କହିବାକୁ ଗଲାବେଳେ ମଂଚ କଥା ଚିନ୍ତା କରିବାର କୌଣସି ଆବଶ୍ୟକତା ନାହିଁ । ଏହାକୁ ଆମେ କିପରି ଗ୍ରହଣ କରିନେବା ବା କାହିଁକି ଗ୍ରହଣ କରିବା ? ଗୋଟିଏ ଚାଞ୍ଚଲ୍ୟକାରୀ ତତ୍ତ୍ୱ ହିସାବରେ ଏହା ପାଇଁ ହାତଟେକି ଦେବାକୁ ହେଲେ, ଏଥିପାଇଁ ଆମର ଯୁଗଯୁଗର ବିଶ୍ୱାସ, ପରମ୍ପରା, ଐତିହ୍ୟ ଏବଂ ସଂସ୍କାରକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିବାକୁ ହେବ । ଗୋଟିଏ ନୂଆ କଥା ପାଇଁ ଆମେ ଏତେ ବଡ଼ ମୂଲ୍ୟ ଦେବା ପାଇଁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହେବା କି ?

ଆମ ଦୃଷ୍ଟିରେ ମଞ୍ଚ ଓ ନାଟକର ସମ୍ପର୍କ ବିଷୟରେ ମହାରାଷ୍ଟ୍ରର ନାଟ୍ୟକାର ମହେଶ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଏଲ୍‌କୁଈଓ୍ୱାର ଗୋଟିଏ ଚମତ୍କାର କଥା କହିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ, "Theatre is often seen in this brahminic way of being born twice, one when it is written, the soul is born and the second time when it is performed-given a body, when it finds its path". (Contemporary Indian Theatre. P-176) ଆତ୍ମା ଓ ଶରୀର ମଧ୍ୟରେ ଯେଉଁ ଶୁଚିପୂର୍ଣ୍ଣ ସମ୍ପର୍କ ବିଦ୍ୟମାନ, ଜୀବନ-ଶକ୍ତିର ପ୍ରକାଶର ଯେଉଁ ଇଙ୍ଗିତ ବିଦ୍ୟମାନ— ତାହା ହେଉଛି, ନାଟକ ଓ ମଞ୍ଚ ମଧ୍ୟସ୍ଥ ସମ୍ପର୍କ । ଏଇ କଥାଟିକୁ ଆମେ ବିଦେଶୀ ସମାଲୋଚକଙ୍କୁ କିଭଳି ବୁଝାଇବା ? ସେମାନଙ୍କ ଅନୁଭବରେ ଭାରତୀୟ ଅନୁଭବର ଏହି ରୂପଟି ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇପାରିବ ତ ? ଯେଉଁ ଶୁଦ୍ଧତା ଓ ପବିତ୍ରତାର ସ୍ଥିର ବିଶ୍ୱାସ ନେଇ ଏଠାରେ ଅଭିନୟର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଯାଏ, ସେ ଦିଗଟିକୁ ସେମାନେ ଠିକ୍ ଆମ ଭଳି ଗ୍ରହଣ କରିପାରିବେ ତ ?

ବି. ଭି. କରନ୍ତ ଆମ ଦେଶର ଜଣେ ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ ନାଟ୍ୟକାର, ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ । ଏ ଦେଶର ନାଟ୍ୟ-ସଂସ୍କୃତିକୁ ତାଙ୍କର ଯଥେଷ୍ଟ ଅବଦାନ ରହିଛି । ସେ କହିଛନ୍ତି, "A play becomes successful, if it has enough theatricality xx theatricality is theatre language, which is not verbal language." (Ibid -p 86) ଏଇ ମତ ଆମ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ରୁଚି ଓ ରିଓ୍ୱାକ୍, ଚାହାଣି ଓ ଚଳଣି ତଥା ଦୃଷ୍ଟି ଓ ଦର୍ଶନକୁ ନେଇ ପ୍ରସ୍ତୁତ । ଆମେ ଏହାକୁ ମାନ୍ୟତା ଦେବା କିମ୍ବା ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ପରିବେଶରେ ଅଲଗା ଅନୁଭବରେ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିବା ଅନ୍ୟ ଦେଶର ମନ୍ତବ୍ୟକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେବା ? ନାଟକୀୟତାକୁ ବାଦ୍ ଦେଇ ଯଦି ନାଟକ ହୋଇପାରେ, ଡ୍ରଇଁରୁମ୍‌ରେ ବସି ଆରାମରେ ଯଦି ନାଟକକୁ ଉପଭୋଗ କରାଯାଇପାରେ, ତେବେ ତାହା ସେ ଦେଶରେ ସମ୍ଭବ ହୋଇପାରେ । ଏଥିପାଇଁ ଆମେ ଆମର ଦର୍ଶନକୁ ବଦଳାଇବାର ଆବଶ୍ୟକତା କେଉଁଠି ? ପୁଣି ସେ ଦେଶରେ ସବୁ ଆଲୋଚକ ମଧ୍ୟ ଏହିଭଳି ମତ ପୋଷଣ କରନ୍ତି ନାହିଁ। ସେମାନଙ୍କୁ ବାଦ୍ ଦେବା କାହିଁକି ? କେବଳ ପଢ଼ିବା ଦ୍ୱାରା ଯେ ନାଟକର ସାହିତ୍ୟିକ ଯୋଗ୍ୟତା ସମ୍ପର୍କରେ ଧାରଣା ହୁଏ, ଏହା ଆମେ ଜାଣୁ । ମଂଚ ଯୋଗ୍ୟତା ସହିତ ସାହିତ୍ୟ ରୂପରେ ତାହାର ସାର୍ଥକତା ପରୀକ୍ଷିତ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ଏହା ମଧ୍ୟ ସ୍ୱୀକାର କରିବା ନିମନ୍ତେ ଆମେ ଅରାଜି ନୋହୁଁ — ଉଭୟହିଁ ନାଟକ ପାଇଁ ପ୍ରୟୋଜନ ।

ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ପୁଣି ଆମର ସମାଲୋଚକମାନେ କାଳିଦାସଙ୍କୁ ଟାଣିଛନ୍ତି । କାଳିଦାସଙ୍କ ମତରେ 'ଅପରିତୋଷାଦ୍ ବିଦୁଷାଂ ପ୍ରୟୋଗଂ ନମନ୍ୟେ ନ ସାଧୁ ବିଜ୍ଞାନଂ''; ଅର୍ଥାତ୍ ଯେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପଣ୍ଡିତମଣ୍ଡଳୀ ଅଭିନୟ ଦେଖି ତାହା ସପକ୍ଷରେ ରାୟ ନ ଦେଇଛନ୍ତି, ସେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନାଟକ ସଫଳ ହୋଇଛି ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରିବ ନାହିଁ । ଏ ମନ୍ତବ୍ୟରୁ ଦୁଇଟି କଥା ମିଳୁଛି । 'ପ୍ରୟୋଗ'ର କଥା କୁହାଯାଇଥିବାରୁ ନାଟକର ସିଧାସଳଖ ମଂଚ ସହିତ ସମ୍ପୃକ୍ତିକୁ ସ୍ୱୀକାର କରିନିଆଯାଇଛି । ବିଶିଷ୍ଟ ପଣ୍ଡିତ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ସମର୍ଥନ ସମ୍ପର୍କରେ କେବଳ ଏତିକି କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ, ଏହାହିଁ ଥିଲା; ସେ ଯୁଗରେ କାବ୍ୟ-ରଚନାର ରୀତି । ଏଥିରେ କେବଳ ପଣ୍ଡିତମଣ୍ଡଳୀର ଏକାଧିପତ୍ୟ ଥିଲା; ସାଧାରଣ ଜନତା ଏହାର ପରିସୀମା ବାହାରେ ରହୁଥିଲେ ।

Digitized by srujanika@gmail.com

ନାଟକ ମଧ୍ୟ ସାର୍ବଜନୀନନ ଥିଲା । ତାହା କେବଳ ଗୋଟିଏ ଗୋଷ୍ଠୀ ପାଇଁ ଲେଖାଯାଉଥିଲା । ସେଥିରେ ଆମର କହିବାର କିଛି ନାହିଁ । ମାତ୍ର କାଳିଦାସ ଯେଉଁ ପ୍ରୟୋଗ କଥାଟି କହିଛନ୍ତି, ତାହା ମଂଚ ସଫଳତା ଆଡ଼କୁ ସ୍ପଷ୍ଟ ସଂକେତ ଦେଉଛି ।

ବର୍ତ୍ତମାନ ଆଉ ଗୋଟିଏ ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠୁଛି । ନାନ୍ଦନିକ କଳାର ଏଇ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ରୂପ ସାଧାରଣ ଜନତା କିମ୍ବା ବିଦ୍ୱାନ୍ ପଣ୍ଡିତମଣ୍ଡଳୀ – କାହାପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ? ଭାରତରେ ଯେତେବେଳେ ନାଟକସୃଷ୍ଟିର ପ୍ରଥମ ବୀଜ ପୋତାଗଲା, ସେତେବେଳେ ନିଶ୍ଚୟ ସାଧାରଣ ଜନତା ଏହା ସହିତ ସମ୍ପୃକ୍ତ ଥିଲେ । ଧର୍ମୀୟ ଅନୁଷ୍ଠାନ, ଶୋଭାଯାତ୍ରା କଥା ସ୍ମରଣ କରି ଏହି ମନ୍ତବ୍ୟ ଦିଆଯାଉଛି । ମାତ୍ର ପରେ ଯେତେବେଳେ ନାଟକ ଦରବାରୀ ହୋଇଉଠିଲା ଏବଂ ସଂସ୍କୃତ ଭାଷାକୁ ଆଶ୍ରୟ କଲା, ସେତେବେଳେ ଜନସାଧାରଣ ଏହାଠାରୁ ଦୂରେଇଯିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଭାଷାର ବ୍ୟବଧାନ ତ ଥିଲାହିଁ, ଦ୍ୱିତୀୟରେ ରାଜରାଜୁଡ଼ାଙ୍କ ଅଭିନୟ ନିଶ୍ଚୟ ସର୍ବସାଧାରଣଙ୍କ ପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ନ ଥିଲା । ପୁଣି ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ଅଭିନୟ ବ୍ୟୟ ସାପେକ୍ଷ ହେଉଥିବାର ସମ୍ଭାବନା ଏବଂ ଏହାର ପ୍ରଦର୍ଶନ ଉପରେ ପ୍ରଶାସକୀୟ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ ମଧ୍ୟ ରହୁଥିବା ସମ୍ଭବ । ତେଣୁ ଏମାନଙ୍କୁ ନିଜ ମନୋରଞ୍ଜନର ବ୍ୟବସ୍ଥା ନିଜେ କରିବାକୁ ପଡୁଥିଲା । ତେବେ ଅଭିଜ୍ଞତାରୁ ଆମେ ଜାଣୁ, ଦର୍ଶକ ରୂପରେ ଏଇ ଜନତାକୁ ଯେତେ ଉପେକ୍ଷା କରାଗଲେ ମଧ୍ୟ ସେଇମାନେହିଁ ହେଉଛନ୍ତି ଏହାର ସଂଖ୍ୟାଗରିଷ୍ଠ ପୃଷ୍ଠପୋଷକ । ପଣ୍ଡିତମାନେ ଏହାକୁ ସ୍ୱୀକୃତି ଦେଇପାରନ୍ତି; ମାତ୍ର ଏହାର ପ୍ରଚାର ଓ ପ୍ରସାରଣରେ ସକ୍ରିୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିପାରନ୍ତି ନାହିଁ । ସେ ଯୁଗରେ ଯଦିବା ଏହା ସମ୍ଭବ ହେଉଥିଲା, ଏବେ ତାହା ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଚଳ ହୋଇଯାଇଛି । ତେଣୁ ଲୋକପ୍ରିୟତାର ମାପକାଠିରୁ ଏମାନଙ୍କୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର କରିଦେଲେ, ଅନ୍ୟାୟ ହେବ ।

ପୁଣି କୁହାଯାଇଛି ଯେ, ମଞ୍ଚ-ସାଫଲ୍ୟ ନାଟକର ସାହିତ୍ୟିକ ଉତ୍କର୍ଷର ପରିଚାୟକ ହୋଇ ନ ପାରେ । ଏଥିରେ କିଛି ସତ୍ୟତା ଅଛି । ତେବେ ନାଟକକୁ ଯେହେତୁ ମଂଚ ପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କରିନିଆଯାଇଛି, ସେଥିରେ ଯଦି ତଥାକଥିତ ସାହିତ୍ୟିକ ଯୋଗ୍ୟତା କିଛି କମ୍ ବେଶି ହୋଇଯାଏ, କିମ୍ବା ଆଦୌ ନ ଥାଏ (ଏଇଟି ଏକ ଆପେକ୍ଷିକ ବ୍ୟାପାର ଏହି କାରଣରୁ ଯେ, ପଣ୍ଡିତମଣ୍ଡଳୀର ସାହିତ୍ୟିକ ଯୋଗ୍ୟତାର ମାପକାଠିରେ ଆମର ବିପୁଳ ଲୋକସାହିତ୍ୟ ଅସାହିତ୍ୟ ହୋଇଯିବାର ଆଶଙ୍କା ରହିଛି), ସେଥିରେ କ୍ଷତି କ'ଣ ? ସାହିତ୍ୟ ପଢ଼ିବା ପାଇଁ ତ ଶ୍ରାବ୍ୟକାବ୍ୟର ବିପୁଳ ସମ୍ଭାର ହାତପାଖରେ ରହିଲା । ନାଟକ ଯଦି ବା ସେଥିରୁ ବାଦ୍ ପଡ଼ିଗଲା, ତେବେ ଖୁବ୍ ବେଶି ଅସୁବିଧା ହେବ ନାହିଁ । ତେବେ ପ୍ରକୃତ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏଭଳି ହୁଏ ନାହିଁ । ଭାରତୀୟ ମତରେ ରସୋତ୍ତୀର୍ଣ୍ଣତାକୁ ଯଦି ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରମୁଖ ଲକ୍ଷଣ ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କରିନିଆଯାଏ, ତେବେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକରେ ଏହାର ରୂପ ସହିତ ଆମର ସାକ୍ଷାତ ହେବ; ହୋଇପାରେ କେଉଁଠି ଦୁର୍ବଳ ହାତରେ ପଡ଼ି ତାହାର ଛବି ମ୍ଳାନ ହୋଇଯାଇଥାଇପାରେ । ମାତ୍ର ଆଦୌ ନାହିଁ, ଏହା କିଭଳି କୁହାଯାଇପାରିବ ? ପୁଣି ଯେଉଁଠି ତାହା ପ୍ରକୃତରେ ନାହିଁ, ରସାମୋଦୀ ଦର୍ଶକ ପ୍ରଥମରୁହିଁ ତାକୁ ପ୍ରତ୍ୟାଖ୍ୟାନ କରିଦେବେ । ମଂଚରେ ସଫଳତା ପାଇଛି, ଅଥଚ ନାଟକଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅତ୍ୟନ୍ତ ତୁଚ୍ଛ ବୋଲି ପ୍ରମାଣିତ ହୋଇଛି, ଏଭଳି ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ସଚରାଚର

Digitized by srujanika@gmail.com

ଦେଖାଯାଏ ନାହିଁ; ବରଂ ଏହାର ଓଲଟାଟି ଅତିମାତ୍ରାରେ ବାସ୍ତବ ବୋଲି ପ୍ରମାଣ କରାଯାଇପାରିବ । ଉଚ୍ଚ ସାହିତ୍ୟିକମାନଙ୍କର ନାଟକ ଯେ ଅନେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ମଂଚରେ ମାଡ଼ଖାଇଯାଇଛି, ଏହାର ପ୍ରମାଣ ଦେବା ପାଇଁ ଆମକୁ ଇତିହାସ ଖୋଜିବାକୁ ପଡ଼ିବ ନାହିଁ । ଫଳକଥା ହେଉଛି, ନାଟକର ସାହିତ୍ୟିକ ଯୋଗ୍ୟତା ଏବଂ ମଂଚ-ମୂଲ୍ୟ – ଉଭୟ ମଧ୍ୟରେ କୌଣସି ସ୍ୱାର୍ଥ-ବିରୋଧ ନାହିଁ । ଚରିତ୍ର-ଚିତ୍ରଣରେ ସୂକ୍ଷ୍ମ ବିଶ୍ଳେଷଣୀ ଶକ୍ତି, ଭାଷାବିନ୍ୟାସରେ ଯଥାସମ୍ଭବ ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦତା ଏବଂ ଘଟଣା ସଂଯୋଜନରେ ଆନୁପାତିକତା ପ୍ରଭୃତିକୁ ଯଦି ସାହିତ୍ୟିକ ଯୋଗ୍ୟତାର ମାପକାଠି ରୂପରେ ଗ୍ରହଣ କରିନିଆଯାଏ,ତେବେ ଏସବୁର ସମାବେଶହିଁ ନାଟକୀୟତା ସୃଷ୍ଟି କରିବ ଏବଂ ଏଥିରୁ ପ୍ରମାଣିତ ହେବ, ତା'ର ମଂଚଯୋଗ୍ୟତା । ମଞ୍ଚ-ସଫଳ ନାଟକକୁ ଭଲ ନାଟକ ନ କହିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ ।

ବର୍ତ୍ତମାନ ଆମେ ଆଲୋଚନାର ଉପସଂହାର ଅଂଶକୁ ଆସିଗଲେ । ନାଟକର ସ୍ୱରୂପ ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରିବାକୁ ଯାଇ ଆମେ ଏଠାରେ ନାଟକକ୍ଷେତ୍ରରେ ସୁପରିଚିତ ବହୁ ପଣ୍ଡିତଙ୍କର ମନ୍ତବ୍ୟ ଉଦ୍ଧାର କରିଛୁ । ନାଟର ସଂଜ୍ଞା ସମ୍ପର୍କରେ ମୋଟାମୋଟି ଭାବରେ ସେମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ସେଭଳି କୌଣସି ବିରୋଧ ନ ଥିଲେହେଁ ଏହାର ସ୍ୱରୂପ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିବାକୁ ଯାଇ ସେମାନେ ସତେ ଯେପରି ଦିଗ୍‌ଭ୍ରଷ୍ଟ ହୋଇପଡ଼ିଛନ୍ତି । ଜଣେ ଯାହା କହୁଛି, ତା'ର ସମର୍ଥନ ଓ ପ୍ରତିବାଦ କରିବାକୁ ଦୁଇ ଯୁଧ୍ୟମାନ ଗୋଷ୍ଠୀ ବାହାରିଆସିଛନ୍ତି । ଏ ସବୁ ସମ୍ପର୍କରେ ଆମର ମନ୍ତବ୍ୟ ଆମେ ଯଥାସ୍ଥାନରେ ଲିପିବଦ୍ଧ କରିଛୁ । ଏହା ଦ୍ୱାରା ଯେ, ନାଟକର ବିଶେଷ କିଛି ଉପକାର ହୋଇଛି, ଏକଥା ଆମର ବିଶ୍ୱାସ ହୋଇନାହିଁ ଏବଂ ଦାର୍ଶନିକ ମନ୍ତବ୍ୟ 'ଅନ୍ଧେନ ନୀୟମାନା ଯଥାନ୍ଧାଃ' ସୂତ୍ରଟି ବାରମ୍ବାର ଆମର ମନେ ପଡ଼ିଛି । ନାଟକ ପାଇଁ ସେଇ ସବୁ ମହାନ୍ ଆଲୋଚକମାନଙ୍କର କୌଣସି ଆନ୍ତରିକତା ନଥିଲା, ଏହା ଆମେ ବିଶ୍ୱାସ କରିନାହୁଁ । ତେବେ ସରଳ ଏକ ବିଷୟକୁ ଅତ୍ୟଧିକ ଜଟିଳ କରିଦେବା ପାଇଁ ସେମାନଙ୍କର ଇଚ୍ଛାକୃତ ପ୍ରଚେଷ୍ଟାକୁ ଆମେ ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ରାଜିନୋହୁଁ ।

ଗୋଟିଏ ଭଲ ନାଟକର ସ୍ୱରୂପ କ'ଣ , ଏ ହେଉଛି ସମସ୍ତଙ୍କର ମୂଳ ପ୍ରଶ୍ନ । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ସୁଦ୍ଧା ଆମର ମତାମତ ଆମେ ଯଥାସ୍ଥାନରେ ଲିପିବଦ୍ଧ କରିଛୁଁ । ଏଠାରେ ତାହାର ପୁନରାବୃତ୍ତି କରି କହିବୁଁ ଯେ, ନାଟକର ମାନ ନିର୍ଦ୍ଧାରଣରେ ବିଦଗ୍ଧ ପଣ୍ଡିତମଣ୍ଡଳୀର ମୂଲ୍ୟବାନ୍ ମନ୍ତବ୍ୟ ଅପେକ୍ଷା ସଂଖ୍ୟାଗରିଷ୍ଠ ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକଙ୍କର ମତାମତହିଁ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ତାହାହିଁ ହେଉଛି ନାଟକର ସଂଜୀବନୀ ଶକ୍ତି । ବିଦଗ୍ଧ ଦର୍ଶକ ନାଟକକୁ ପାଟଶିରୋପା, କୁଣ୍ଡଳ ପିନ୍ଧାଇ ଦେଇପାରନ୍ତି; ମାତ୍ର ତହିଁରେ ନାଟକର ଶୂନ୍ୟ ଉଦର ପୂର୍ଣ୍ଣ ହୁଏ ନାହିଁ । ଦର୍ଶକମାତ୍ରେହିଁ ହେଉଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାର ପାଇଁ ଈଶ୍ୱର ତୁଲ୍ୟ । ଏ ନିର୍ଦ୍ଧାରଣରେ ଶିକ୍ଷାଗତ ଯୋଗ୍ୟତା, ସାମାଜିକ ସ୍ଥିତି, ପଦପଦବୀ ଇତ୍ୟାଦିକୁ ବିଚାର ନ କରାଯିବା କଥା । ଏ ବିଷୟରେ ଭିନ୍ନ ମତ ଥିବାରୁ ଆମେ ଏ ଆଲୋଚନାକୁ ଏଇଠି ଶେଷ କରିବୁ ।

ଭଲ ନାଟକର ସ୍ୱରୂପ ସମ୍ପର୍କରେ କେତେକ ସାଧାରଣ କଥା ଏଇଠାରେ ଲିପିବଦ୍ଧ କରାଯାଇପାରେ । ଏଥିପାଇଁ ଆମେ କୌଣସି ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ତତ୍ତ୍ୱବିଦ୍‌ଙ୍କର ସାହାଯ୍ୟ ନ ନେଇ ଆମ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ଏହାର ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରିବୁ । ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟର ପ୍ରଥମ କଥା ହେଉଛି, ଏହାର ରସୋତ୍ତୀର୍ଣ୍ଣତା । ଚକ୍ଷୁ, କର୍ଣ୍ଣ ଓ ମନର ଏକ ବିଶେଷ ଶିହରିତ ଅବସ୍ଥା ସୃଷ୍ଟି ହେଲେ ଏଇ ଅନୁଭବ ଆସେ । ତେଣୁ ଯେଉଁ ଧରଣର ନାଟକ ଏହା କରିପାରିଛି, ତାହାହିଁ ହେଉଛି ସଫଳ ନାଟକ । କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ ଯେ, ଏଇ ଅବସ୍ଥା ସୃଷ୍ଟିପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ କେତେଗୁଡ଼ିଏ ବିଶେଷ ପଦକ୍ଷେପ ନେବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରଥମ କଥା ହେଉଛି, ଭାରତୀୟ ଦର୍ଶକମାନେ ସବୁବେଳେ ଗୋଟିଏ ବଳିଷ୍ଠ କାହାଣୀର ପ୍ରତ୍ୟାଶୀ ଥାଆନ୍ତି । ଘଟଣା ପରେ ଘଟଣା ସଜାଇ ଏବଂ ଏହାକୁ ଯଥାସମ୍ଭବ ନାଟକୀୟ କରି ନାଟ୍ୟକାର କାହାଣୀର ଗୋଟିଏ ପୂର୍ଣ୍ଣରୂପ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରନ୍ତି । ଏହାକୁ କୁହାଯାଏ ବୃତ୍ତ ପରିକଳ୍ପନା । ଦ୍ୱିତୀୟ କଥା ହେଉଛି ଚରିତ୍ର । ସାଧାରଣ କ୍ଷେତ୍ରରୁ ସଂଗୃହୀତ ହୋଇଥିବା ଏଇ ସବୁ ଚରିତ୍ର ଆଚରଣରେ ହେବେ ଅସାଧାରଣ । ନାଟ୍ୟକାର ଗିରୀଶ୍ କର୍ନାଡ୍ ଏ ବିଷୟରେ ଗୋଟିଏ ଭଲ କଥା କହିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ "Drama is not a means of self-expression. Drama can be production of meaning also." ନାଟ୍ୟକାର ଆତ୍ମାଭିବ୍ୟକ୍ତିର ଏକ ମାଧ୍ୟମରୂପେ ନାଟକକୁ ଗ୍ରହଣ ନ କରି ଏହାକୁ ଯଥାସମ୍ଭବ ଅର୍ଥବହ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିବେ । କାହାଣୀ ସଂଯୋଜନାରେ ଏବଂ ଚରିତ୍ର ନିର୍ମାଣରେ ଏହା ପ୍ରକାଶ ପାଇବା ଆବଶ୍ୟକ । ଚରିତ୍ର ସମ୍ପର୍କରେ ତାଙ୍କର ବକ୍ତବ୍ୟ ହେଉଛି, "The function of the character is to create a world for the story to happen and then if possible to interpret it " (Contemporary Indian Theatre - p. 83) ଚରିତ୍ରହିଁ କଥାବସ୍ତୁକୁ ମଂଚରେ ସାକାର କରିବ, ଏବଂ ସମ୍ଭବ ହେଲେ ଏହାକୁ ବ୍ୟାଖ୍ୟା ମଧ କରିବ । ନାଟକର ସଫଳତାରେ ସଂଳାପ, ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ, ସଂକଟ ଔତ୍ସୁକ୍ୟ ଅପ୍ରତ୍ୟାଶିତା – ଏସବୁର ମଧ୍ୟ ନିଜସ୍ୱ ଅବଦାନ ରହିଛି । ଏ ସମସ୍ତ ବସ୍ତୁର ସହଯୋଗରେ ଏକ ସଫଳ ନାଟକ ରୂପ ପରିଗ୍ରହ କରେ । ବଳିଷ୍ଠ ଏକ କାହାଣୀ, ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦ ଜୀବନଧର୍ମୀ ଚରିତ୍ର ତଥା ବଳିଷ୍ଠ ସଂଳାପ ଏ ତିନୋଟି ହେଉଛନ୍ତି ନାଟକର ସଫଳତାର ତିନୋଟି ମୁଖ୍ୟ ସ୍ତମ୍ଭ । ଏହାରି ଅବଲମ୍ବନରେ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୁଏ ନାଟକ ପାଇଁ ଏକ ସୁଦୃଶ୍ୟ ଇମାରତ୍ । ଶେଷରେ ଆଲୋଚକ ହେନ୍‌ରି ଡ଼େନ୍‌କର(Henry Denkar)ଙ୍କର ଏକ ମନ୍ତବ୍ୟ ଉଦ୍ଧାର କରି ଆମେ ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗ ଶେଷ କରିବୁ । ତାଙ୍କ ମତରେ The writer dreams it. The actor lives it. The director makes it happen – ନାଟ୍ୟକାର ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖେ, ଅଭିନେତା ତାକୁ ମଂଚରେ ସାକାର କରେ ଏବଂ ଏସବୁ ଘଟାଏ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ । ନାଟକପାଇଁ ଏମାନଙ୍କର ଭୂମିକା ହେଉଛି ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ।

□□□

Digitized by srujanika@gmail.com

ତୃତୀୟ ଅଧ୍ୟାୟ

ନାଟକର ପ୍ରକାରଭେଦ

(କ) ପ୍ରାଚ୍ୟ ବିଭାଗ :

ପ୍ରତ୍ୟେକ ଶିଳ୍ପର ଶ୍ରେଣୀ-ବିଭାଗ ଏକ ସ୍ୱାଭାବିକ ବ୍ୟପାର । ଆକୃତି ଓ ପ୍ରକୃତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସାଧାରଣତଃ ଏଇ ବିଭାଗ କରାଯାଇଥାଏ । ସମୟ ଓ ରୁଚି ପରିବର୍ତ୍ତନ ଅନୁସାରେ ନୂଆ ନୂଆ ବିଭାଗମାନ ଦେଖାଯାଏ; ପୁରୁଣା ବିଭାଗ ପରିତ୍ୟକ୍ତ ହୁଏ । ଏହା ଏକ ନିରବଚ୍ଛିନ୍ନ ଧାରା । ଅଢ଼େଇ ହଜାର ବର୍ଷ ପୂର୍ବେ ଭରତ ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ଆକୃତି ଓ ପ୍ରକୃତିକୁ ବିଚାର କରି ନାଟକର ଏକ ବିସ୍ତୃତ ରୂପ-ବିଭାଗ କରିଥିଲେ । ବିଶ୍ୱାସ କରିବା ଅଯୌକ୍ତିକ ହେବ ନାହିଁ ଯେ, ଅନ୍ତତଃ ତାଙ୍କ ସମୟକୁ ନାଟକର ସେଇ ସବୁ ବିଭାଗଗୁଡ଼ିକ ହୁଏତ ପ୍ରଚଳିତ ଥିଲା କିମ୍ବା ପୂର୍ବରୁ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ସେଗୁଡ଼ିକର ଅସ୍ତିତ୍ୱ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣରୂପେ ଲୁପ୍ତ ହୋଇ ନ ଥିଲା । ସୃଷ୍ଟିର ବିଭିନ୍ନତା ଦେଖିଲେହିଁ ସେଗୁଡ଼ିକୁ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବିଭାଗର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ କରିବାକୁ ହୋଇଥାଏ ଏବଂ ପ୍ରତ୍ୟେକ ବିଭାଗର ଲକ୍ଷଣ ଏବଂ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ସ୍ଥିର କରାଯାଏ । କାରଣ ବିଭାଗୀକରଣ କୌଣସି ଶୂନ୍ୟତାର ସୃଷ୍ଟି ନୁହେଁ; ଏଥିପାଇଁ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଅବଲମ୍ବନର ପ୍ରୟୋଜନ । ଏଥିପାଇଁ ଭରତଙ୍କ ସମୟକୁ ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟ-ସାହିତ୍ୟ ବେଶ୍ ସମୃଦ୍ଧ ଅବସ୍ଥାରେ ଥିଲା ବୋଲି ବିଶ୍ୱାସ କରାଯାଇପାରେ । ଏଣେ ଭରତଙ୍କ ମନ୍ତବ୍ୟ ଅନୁସାରେ ତାଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ହିଁ ଏଠାରେ ନାଟ ୍ୟ-ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରଥମ ପ୍ରବର୍ତ୍ତନ ହେଲା । ଅମୃତମନ୍ଥନ, ଅସୁର-ପରାଜୟ, ତ୍ରିପୁରଦାହ ପ୍ରଭୃତି କେତୋଟି ମାତ୍ର ନାଟକର ଅଭିନୟ ଭରତ - ଶିଷ୍ୟ ମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ହୋଇଥିଲା ବୋଲି କୁହାଯାଉଛି । ତେବେ ଭରତ କାହାକୁ ଦେଖି ନାଟକର ଏତେଗୁଡ଼ିଏ ବିଭାଗ କରିଗଲେ ? କାହାକୁ ଅବଲମ୍ବନ କରି ଏତେ ବଡ଼ 'ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର' ଲେଖିଲେ ? ସୃଷ୍ଟି ପୂର୍ବରୁ ତାହାର ପୁଙ୍ଖାନୁପୁଙ୍ଖ ଆଲୋଚନା ଏକ ଅସମ୍ଭବ କଥା । ଭରତ ନିଜ କଳ୍ପନାରୁ 'ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର' ରଚନା କରିଥିଲେ ଏବଂ ନାଟକ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ପ୍ରଭୃତି ସଂପର୍କରେ ବିସ୍ତୃତ ଆଲୋଚନା କରିଥିଲେ ଏହା ଏକ ଅଳୀକ ଚିନ୍ତା । ଏହି କାରଣରୁ ବିଶ୍ୱାସ କରାଯାଇପାରେ ଯେ, ଏକ ସମୃଦ୍ଧ ନାଟ୍ୟ-ସାହିତ୍ୟ ହିଁ 'ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର'ର ଆଧାର ଥିଲା । 'ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର'ର ବିଂଶ ଅଧ୍ୟାୟରେ ନାଟକର ଦଶଟି ବିଭାଗ ସମ୍ପର୍କରେ ଉଲ୍ଲେଖ କରାଯାଇଛି । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ନାଟକ ପାଇଁ 'ରୂପକ' ଶବ୍ଦଟିକୁ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଛି । ଅଭିନେତା ଉପରେ ଚରିତ୍ରର ଆରୋପ କରାଯାଉଥିବାରୁ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଏହାର ଏହି ଭଳି ନାମକରଣ କରାଯାଇଛି । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଧନଞ୍ଜୟ (ଦଶମ ଶତକ) ନାଟକ ଲକ୍ଷଣ ଇତ୍ୟାଦିକୁ ନେଇ ତାଙ୍କର 'ଦଶ ରୂପକ' ଗ୍ରନ୍ଥ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ସାଗରନନ୍ଦୀ (ଦଶମ ଶତକ), ରାମଚନ୍ଦ୍ର - ଗୁଣଚନ୍ଦ୍ର (ଦ୍ୱାଦଶ ଶତକ), ଶାରଦା ତନୟ (ଦ୍ୱାଦଶ ଶତକ), ବିଶ୍ୱନାଥ କବିରାଜ (ତ୍ରୟୋଦଶ ଶତକ) ପ୍ରଭୃତି ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିତ୍‌ମାନେ ଯଥାକ୍ରମେ ନାଟକ ଲକ୍ଷଣ-ରତ୍ନକୋଷ, ନାଟ୍ୟଦର୍ପଣ, ଭାବ- ପ୍ରକାଶନ, ସାହିତ୍ୟ-ଦର୍ପଣ, ଗ୍ରନ୍ଥରେ ନାଟକର ଶ୍ରେଣୀ ବିଭାଗ ସମ୍ପର୍କରେ ଯାହା ଲେଖିଛନ୍ତି, ମୁଖ୍ୟତଃ ଏଥିପାଇଁ ଭରତଙ୍କର ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରହିଁ ହୋଇଛି ସେମାନଙ୍କର ଅବଲମ୍ବନ । ଖ୍ରୀ. ପୂ ପଞ୍ଚମ ଶତକରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ଚତୁର୍ଦ୍ଦଶ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଦୀର୍ଘ ଉଣେଇଶ ଶହ ବର୍ଷଧରି ନିୟମିତ ଭାବରେ ଏ ଯେଉଁ ତତ୍ତ୍ୱ-ଗ୍ରନ୍ଥଗୁଡ଼ିକର ରଚନା ଚାଲିଥିଲା, ତହିଁରୁ କ'ଣ ଏହାହିଁ ପ୍ରମାଣିତ ହୁଏ ନାହିଁ ଯେ, ସେଇ ସବୁ ସମୟରେ ଏହାର ବିଧିବଦ୍ଧ ଚର୍ଚ୍ଚା ଚାଲିଥିଲା ବୋଲି ? ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଏଠାରେ ଆଉ ଗୋଟିଏ ସୂତ୍ର ସମ୍ପର୍କରେ ଉଲ୍ଲେଖ କରାଯାଇପାରେ । ଦଶ ରୂପକ ବିଭାଗର ଯାଥାର୍ଥ୍ୟ ଏବଂ ଉପାୟ ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା ଦେଇ ଭରତ କହୁଛନ୍ତି, ଏହା କରାଯାଇଛି –''ନାମତଃ କର୍ମତଶ୍ଚୈବ ତଥା ଚୈବ ପ୍ରୟୋଗତଃ''; ଅର୍ଥାତ୍ ଦଶରୂପକର ନାମ, କର୍ମ ଏବଂ ପ୍ରୟୋଗ ବିଧି ସମସ୍ତହିଁ ଏଠାରେ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଇଛି । ନାଟକ ଯଦି ପ୍ରକୃତରେ ନ ଥିଲା, ତେବେ କାହାକୁ ଦେଖି ଏହି ପ୍ରୟୋଗବିଧି ସ୍ଥିର କରାଗଲା ? ଭରତ ନାଟକର ଦଶଟି ବିଭାଗ ପରିକଳ୍ପନା କରିଛନ୍ତି । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା ନାଟକ, ପ୍ରକରଣ, ଅଙ୍କ, ବ୍ୟାୟୋଗ, ଭାଣ, ସମବକାର, ବୀଥୀ, ପ୍ରହସନ, ଡିମ, ଇହାମୃଗ । ତଳେ ଏସବୁର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଓ ସ୍ୱରୂପ ସମ୍ପର୍କରେ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ସୂଚନା ଦିଆଯାଉଛି ।

୧. ନାଟକ :- ରୂପକର ପ୍ରକାରଭେଦ ମଧ୍ୟରେ 'ନାଟକ' ବିଭାଗଟି ନିଜର ଉତ୍କୃଷ୍ଟତା ହେତୁ ପ୍ରଥମେ ଉଲ୍ଲେଖ କରାଯାଇପାରେ । ଭରତ ଏହାର କଥାବସ୍ତୁ ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା ଦେଇ ଲେଖିଛନ୍ତି, ଏହା 'ପ୍ରଖ୍ୟାତ ବସ୍ତୁ ବିଷୟ' ହୋଇଥିବ; ପୁଣି ନାୟକ ହେବ 'ପ୍ରଖ୍ୟାତ ଏବଂ ଉଦାତ୍ତ' । ରାଜବଂଶରେ ପ୍ରସୂତ ପାତ୍ରଙ୍କର ବର୍ଣ୍ଣନା ହୋଇଥିବ । ବୃତ୍ତ ପରିକଳ୍ପନାରେ ଅନେକ ଭାବ ତଥା ରସକୁ ସ୍ଥାନ ଦେଇ ଏଭଳି ପଲ୍ଲବିତ କରାଯିବା କଥା, ଯାହା ଦ୍ୱାରା ଦର୍ଶକଙ୍କ ମନରେ ସେଇ ସବୁ ସୁଖ-ଦୁଃଖାତ୍ମକ ସମ୍ବେଦନାର ଅନୁଭୂତି ସୃଷ୍ଟି ହେଉଥିବ । ଇତିବୃତ୍ତ ଯେହେତୁ ପ୍ରଖ୍ୟାତ, ତେଣୁ ଏହାର ଲୋକପ୍ରିୟତା ସ୍ୱତଃ ଆସିଥାଏ । ଇତିବୃତ୍ତ ପାଇଁ ଆଧାରସ୍ୱରୂପ ରାମାୟଣ, ମହାଭାରତ, ପୁରାଣ ଏବଂ ବୃହତ୍ କଥା ପ୍ରଭୃତିକୁ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇଥାଏ । ମୋଟଉପରେ ନାଟକର ଇତିବୃତ୍ତ, ସ୍ଥାନ, ନାୟକ ଏବଂ ରସ– ଏ ଚାରୋଟିଯାକ ପ୍ରଖ୍ୟାତ ହୋଇଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଏଥିରେ ପାଞ୍ଚରୁ ଦଶଟି ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅଙ୍କ ଥାଇପାରେ । ଏହାର କାର୍ଯ୍ୟ ଗୋପୁଚ୍ଛାକୃତି ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ନାୟକ ରାଜର୍ଷି ବଂଶଧର ହୋଇଥିବାରୁ ବୀରରସ ପ୍ରଦର୍ଶନ ନିମନ୍ତେ ଉପଯୁକ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ତେବେ ସେ ଦେବତା ହେବା ଉଚିତ ନୁହେଁ; କାରଣ ଇଷ୍ଟପ୍ରାପ୍ତି ଦେବତାମାନେ ନିଜର ଦିବ୍ୟ ଶକ୍ତିବଳରେହିଁ କରିପାରନ୍ତି । ଏଥିପାଇଁ ସେମାନଙ୍କୁ କୌଣସି ସଂଘର୍ଷ କରିବାକୁ ପଡ଼େ ନାହିଁ। ମଣିଷ ପାଇଁ ତେଣୁ ଦ୍ୱନ୍ଦ-ସଂଘର୍ଷପୂର୍ଣ୍ଣ ଜୀବନର ଚିତ୍ରଣ ଆବଶ୍ୟକ ହୋଇପଡ଼େ । ରସାନୁଭବ ପାଇଁ ମଧ୍ୟ ସମାନ କାରଣରୁ ଦିବ୍ୟନାୟକ ଉପଯୁକ୍ତ ହୁଅନ୍ତି ନାହିଁ ।

Digitized by srujanika@gmail.com

ତେବେ ଦିବ୍ୟପାତ୍ର ନାୟକର ସହାୟକ ରୂପରେ ମଂଚରେ ସ୍ଥାନ ପାଇପାରନ୍ତି । ନାୟକର ଉଦାରତା, ମହତ୍ତ୍ୱ ଏସବୁ ବିଶେଷ ଭାବରେ ଦେଖାଇଦିଆଯିବା ଉଚିତ । କେବଳ ଧୀରୋଦ୍ଧତ ଶ୍ରେଣୀର ନାୟକକୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ, ଅନ୍ୟ ତିନି ପ୍ରକାର ନାୟକଙ୍କଠାରେ ଏଇସବୁ ସଦ୍‌ଗୁଣ ଦେଖାଦେଇଥାଏ । ତେବେ ବିଶ୍ୱନାଥ କବିରାଜ ଏବଂ ସିଂହ ଭୂପାଳ ପ୍ରଭୃତି ଆଚାର୍ଯ୍ୟମାନେ ନାଟକ ପାଇଁ କେବଳ ଧୀରୋଦାତ୍ତ ଶ୍ରେଣୀର ନାୟକହିଁ ଉପଯୁକ୍ତ ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ପ୍ରକୃତରେ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ଚାରିଶ୍ରେଣୀଯାକର ନାୟକ ସ୍ଥାନ ପାଇପାରିଥିବାର ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି । ଭରତ ମଧ ସବୁଶ୍ରେଣୀର ନାୟକ ନାଟକ ପାଇଁ ଉପଯୁକ୍ତ ବୋଲି କହିଛନ୍ତି ।

ନାଟକର ପ୍ରଖ୍ୟାତ କଥାବସ୍ତୁ ପଞ୍ଚସନ୍ଧି, ସନ୍ଧ୍ୟନ୍ତର, ଅର୍ଥପ୍ରକୃତି, ଅବସ୍ଥା ଆଦି ସମସ୍ତ ପ୍ରଭେଦଯୁକ୍ତ ହେବା ଉଚିତ । ଏହା ନାଟକକୁ ପୂର୍ଣ୍ଣତା ତଥା ଶାସ୍ତ୍ରୀୟତା ପ୍ରଦାନ କରେ । କଥାବସ୍ତୁରେ ନାନା ବିଭୂତି, ସମୃଦ୍ଧି ଏବଂ ବିଳାସର କଳ୍ପନା ମଧ କରାଯାଇପାରେ । ଏଥିର ପରିସ୍ଫୁଟନ ପାଇଁ ବୀର ତଥା ଶୃଙ୍ଗାର ରସର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଉଥିବାରୁ ଦର୍ଶକମାନେ ପ୍ରଭୂତ ଆନନ୍ଦ ପାଆନ୍ତି । ଏଥିରୁ ଏହା ପ୍ରମାଣିତ ହେଉଛି ଯେ, ନାଟକରେ ନାୟକର ପୁରୁଷାର୍ଥ ସିଦ୍ଧିରେ ସହାୟକ ଘଟଣାବଳୀହିଁ କେବଳ ସ୍ଥାନ ପାଇବା ଆବଶ୍ୟକ । ତେବେ ବେଳେବେଳେ ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକଗୋଷ୍ଠୀର ସନ୍ତୋଷବିଧାନ ପାଇଁ ଏଥିରେ ଅର୍ଥ ତଥା କାମ ସିଦ୍ଧିରେ ସହାୟକ ଘଟଣାବଳୀ ମଧ ସ୍ଥାନ ପାଇପାରେ । ନାଟ୍ୟକାର କେବେ ଏଭଳି କୌଣସି ଘଟଣାକୁ ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ଦେବେ ନାହିଁ; ଯାହା ପୁରୁଷାର୍ଥ ସିଦ୍ଧିରେ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷତଃ ସହାୟକ ହେଉ ନଥିବ । ନାଟକରେ ଏସବୁକୁ ସ୍ଥାନ ଦେବା ପାଇଁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦେବାବେଳେ ଭରତ ନିଶ୍ଚୟ ଏହାର ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଦିଗଯକୁ ବିଚାର କରିଥିବେ ।

ନାଟକକୁ ପୂର୍ଣ୍ଣତା ଦେବାକୁ ହେଲେ, ଏଥିରେ ଚାରୋଟିଯାକ ବୃତ୍ତି ଯଥାଯଥ ଭାବରେ ସ୍ଥାନ ପାଇବା ଉଚିତ । ନାଟକର ଶୁଷ୍କତା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରି ସ୍ୱୟଂ ନଟରାଜ ଶିବ ନାରୀ ପାତ୍ର ସାହାଯ୍ୟରେ କୈଶିକୀ ବୃତ୍ତି ପ୍ରୟୋଗ କରି ଏହାକୁ ରସାଳ କରିଦେଇଥିଲେ; ଫଳରେ ନାରୀ ପାତ୍ର ମଂଚରେ ଅଭିନୟ କରିବାର ସୁଯୋଗ ପାଇଥିଲେ । ପାର୍ବତୀଙ୍କର ଲାସ୍ୟ ନାଟକରେ ଏକ ଅଭିନବ ବର୍ଣ୍ଣାଢ୍ୟ ସୌକୁମାର୍ଯ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କଲା । ତେବେ ବୃତ୍ତି ପ୍ରୟୋଗ ସମ୍ପର୍କରେ ଭରତ ସେଭଳି କଡ଼ାକଡ଼ି ନିୟମ ପ୍ରବର୍ତ୍ତନ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇନାହାନ୍ତି । ନାଟକୀୟ କଥାବସ୍ତୁର ଅଙ୍ଗ, ପ୍ରଭାବ ତଥା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏଥିରେ ପଞ୍ଚସନ୍ଧି, ଚୌଷଠି ଅଙ୍ଗ, ଛତ୍ରିଶ ଲକ୍ଷଣ, ଗୁଣ ତଥା ଅଳଙ୍କାରର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯିବା ଉଚିତ । କାରଣ ଏହା ଦ୍ୱାରା ନାଟକ 'ରମଣୀୟ' ସୁଖାଶ୍ରୟ ଏବଂ ମୃଦୁଳ ହୋଇଥାଏ । (ନା.ଶା ୨୧/୧୩୯-୪୧) ନାଟକରେ ସମସ୍ତ ପ୍ରକାର ଭାବ, ରସ, କର୍ମ ଏବଂ ପ୍ରବୃତ୍ତି ଇତ୍ୟାଦି ସ୍ଥାନ ପାଇବା ଆବଶ୍ୟକ ।

ଭରତ ନାଟକକୁ କେତୋଟି ଅଙ୍କରେ ବିଭକ୍ତ କରିବା ନିମନ୍ତେ କହିଛନ୍ତି । ତେବେ ଅଙ୍କସଂଖ୍ୟା ଦଶରୁ ଅଧିକ ହେଲେ, ତାହା 'ମହାନାଟକ' ହୋଇଥାଏ । କଥାବସ୍ତୁର ଧାରାବାହିକତା ବଜାୟ ରଖିବା ନିମନ୍ତେ ତହିଁରେ ପ୍ରୟୋଜନାନୁସାରେ ପ୍ରବେଶକ, ବିଷ୍କମ୍ଭକ ଆଦିର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଯିବା କଥା । ଯୁଦ୍ଧ, ରାଜ୍ୟନାଶ, ମୃତ୍ୟୁ, ନଗର ଅବରୋଧ ପ୍ରଭୃତି ଘଟଣାକୁ ଏହାରି ଦ୍ୱାରାହିଁ ସୂଚିତ

Digitized by srujanika@gmail.com

କରାଯାଇପାରିବ । ପ୍ରଧାନ ନାୟକର ହତ୍ୟା ମଂଚ ଉପରେ ଦେଖାଇଦିଆଯିବ ନାହିଁ; ତେବେ ସୂଚନାଦ୍ୱାରା ଏହା କରାଯାଇପାରେ । ଅଙ୍କରେ ପାତ୍ରସଂଖ୍ୟା ସୀମିତ, ଘଟଣା ସ୍ୱଳ୍ପ ହେବା ଉଚିତ । ଭରତ ନାଟକର ଭାଷା 'ମୃଦୁ ଲଳିତ ପଦାର୍ଥଯୁକ୍ତ, ଗୂଢ଼ ଶବ୍ଦାର୍ଥହୀନ ତଥା ଜନପଦ ସୁଖଯୋଗ୍ୟ' ହେବା କଥା କହିଛନ୍ତି । ମାତ୍ର ଯାହା ଦେଖାଯାଉଛି, ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଏହା ଉପରେ ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇନାହାନ୍ତି । ପ୍ରାଚ୍ୟ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିତ୍ କୀଥ୍ (Keith) ନାଟକର ଏହି ବିଭାଗକୁ 'Heroic Comedy' ବୋଲି କହିଛନ୍ତି ।

୨. **ପ୍ରକରଣ :-** କାଳ୍ପନିକ କଥାବସ୍ତୁର ଆଧାରରେ ପରିକଳ୍ପିତ ହୁଏ ପ୍ରକରଣ । ସାଧାରଣତଃ ବିପ୍ର, ବଣିକ, ସଚିବ, ପୁରୋହିତ, ଅମାତ୍ୟ, ସାର୍ଥବାହ ପ୍ରଭୃତି ଏହାର ନାୟକ ହୋଇଥାଆନ୍ତି । ଅଙ୍କ, ବୃତ୍ତି ଇତ୍ୟାଦି ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ବିଭାବ ସବୁ ନାଟକ ଭଳି ହୋଇଥାଏ । ଏହାର ମୁଖ୍ୟ ବା ଅଙ୍ଗୀ ରସ ହୁଏ ଶୃଙ୍ଗାର । ନାୟକ ହୁଏ ଧୀର ପ୍ରଶାନ୍ତ ଶ୍ରେଣୀର । ନାୟିକା କୁଳଜା, ବୀରାଙ୍ଗନା କିମ୍ବା ଉଭୟ ହୋଇପାରନ୍ତି । ବିପ୍ର ନାୟକର ଉଦାହରଣ ହେଉଛି ଶୂଦ୍ରକଙ୍କର 'ମୃଚ୍ଛକଟିକମ୍' । ଅମାତ୍ୟ ନାୟକର ଉଦାହରଣ ହେଲା ଭବଭୂତିଙ୍କର 'ମାଲତୀମାଧବମ୍' । ବଣିକ ନାୟକର ଉଦାହରଣ 'ପୁଷ୍ପଭୂଷିତମ୍' । ଏହାର କଥାବସ୍ତୁ ପ୍ରଖ୍ୟାତ ନୁହେଁ; ଅର୍ଥାତ୍ ପରିଚିତ ଧାର୍ମିକ ଆଖ୍ୟାନ ବଦଳରେ ବୃହତ୍‌କଥା ଇତ୍ୟାଦି କାଳ୍ପନିକ ଗ୍ରନ୍ଥରୁହିଁ ଏଥିପାଇଁ କଥାଭାଗ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇପରେ କିମ୍ବା ନାଟ୍ୟକାର ନିଜ କଳ୍ପନାରୁ ମଧ୍ୟ ଏଥିପାଇଁ ବିଷୟବସ୍ତୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିପାରନ୍ତି । ଏଥିରୁ ଏହାହିଁ ସ୍ପଷ୍ଟ ହେଉଛି ଯେ, କଥାବସ୍ତୁ କଳ୍ପିତ ହୋଇଥିବାରୁ 'ଲୋକସାହିତ୍ୟ'ହିଁ ହୁଏ ଏହାର ଉତ୍ସ । ନାୟକ ଚରିତ୍ରର ବିଚିତ୍ର ଆଚରଣ କଥାବସ୍ତୁର ଅନୁରୂପ ହୋଇଥାଏ । ସହାୟକ ଚରିତ୍ର ରୂପରେ ଏଥିରେ ବିଟ, ବିଦୂଷକ, ଶ୍ରେଷ୍ଠୀ, ଦାସ, ଶକାର, ଭିକ୍ଷୁ ଇତ୍ୟାଦି ଥାଆନ୍ତି । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଅଭିନବ ଗୁପ୍ତଙ୍କ ମତାନୁସାରେ ପ୍ରକରଣରେ ବିଦୂଷକ ବଦଳରେ ବିଟ ଚରିତ୍ରକୁ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇପାରେ । ତେବେ ଏଥିରେ ଏ ଉଭୟ ଚରିତ୍ରକୁ ମଧ୍ୟ ଏକାସାଙ୍ଗରେ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇପାରେ । ମୃଚ୍ଛକଟିକ ପ୍ରକରଣରେ ଏ ଦୁଇ ଚରିତ୍ର ରହିଛନ୍ତି । ଏହାର ନାୟିକା ଅ-ଦ୍ୱିଜ ବର୍ଣ୍ଣା-କୁଳଜା ଅଥବା ବେଶ୍ୟା, କିମ୍ବା ଏ ଉଭୟ ହୋଇପାରନ୍ତି । ବୃତ୍ତର ପ୍ରୟୋଜନାନୁସାରେ ଏମାନଙ୍କର ଭୂମିକା ନିରୂପିତ ହୋଇଥାଏ । କିନ୍ତୁ ପାରିବାରିକ କଥାବସ୍ତୁରେ ବିପ୍ର, ବଣିକ, ସାର୍ଥବାହ, ଅମାତ୍ୟ, ପୁରୋହିତ, ଅଧିକାରୀ କିମ୍ବା ବିଟ-ନାୟକଙ୍କ ବାସଗୃହରେ ବେଶ୍ୟା-ନାୟିକାର ଉପସ୍ଥିତି ବର୍ଣ୍ଣନା କରାଯିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ଏହା ଛଡ଼ା କୁଳଜା ଏବଂ ବେଶ୍ୟା ନାୟିକାଙ୍କର ଗୋଟିଏ ସ୍ଥାନରେ ଉପସ୍ଥିତି ତଥା ଅନୁରାଗାଦି ପ୍ରଦର୍ଶନ ମଧ୍ୟ ନାଟକରେ ଦେଖାଇଦିଆଯିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଅଭିନବ ଗୁପ୍ତ ଏ ବିଷୟରେ କହନ୍ତି ଯେ, ଯଦିବା ବିଷୟବସ୍ତୁର ପ୍ରୟୋଜନଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏ ଉଭୟ ଗୋଟିଏ ସ୍ଥାନରେ ଉପସ୍ଥିତ ରହୁଛନ୍ତି, ତଥାପି ଉଭୟଙ୍କର ଭାଷା, ବ୍ୟବହାର ତଥା ପ୍ରକୃତି ଇତ୍ୟାଦିରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ବେଶ୍ୟା ପାଇଁ ଏଠାରେ ସଂସ୍କୃତ ତଥା କୁଳଜା ନାୟିକା ପାଇଁ ଶୌରସେନୀ ପ୍ରାକୃତ ରଖାଯାଇ ଉଭୟଙ୍କ ଆଚରଣରେ ବିନୟ ଏବଂ ଆତ୍ମ-ମର୍ଯ୍ୟାଦା ସଚେତନତା ପ୍ରକାଶ ପାଇବା ଆବଶ୍ୟକ ।

ଏଥିରେ ନାଟକ ଭଳି ଅଙ୍କବିଧାନ, ବିଷ୍କମ୍ଭକ, ପ୍ରବେଶକ, ସନ୍ଧି, ସନ୍ଧ୍ୟଙ୍ଗ, ଅଳଙ୍କାର, ବୃତ୍ତି

Digitized by srujanika@gmail.com

ତଥା ପ୍ରବୃତ୍ତି ଇତ୍ୟାଦିର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଥାଏ । ଏଠାରେ କୈଶିକୀ ବୃତ୍ତିର ପ୍ରୟୋଗ କମ୍ ହୁଏ; କାରଣ ଶୃଙ୍ଗାରରସ ପାଇଁ ଏଠାରେ ନାଟକଠାରୁ ପ୍ରକରଣ କେତେକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ।

ରାମଚନ୍ଦ୍ର-ଗୁଣଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ମତରେ ନାୟିକାମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଭିନ୍ନତା ତଥା ନାୟକ, ବସ୍ତୁ ଓ ଫଳ ଆଦିର ବିଭିନ୍ନତା ହେତୁ ପ୍ରକରଣର କେତେ ପ୍ରକାରର ଅବାନ୍ତର ଭେଦ ହୋଇଯାଏ । ଏଗୁଡ଼ିକର ସଂଖ୍ୟା ଏକୋଇଶି ବୋଲି ସେମାନେ ସ୍ଥିର କରିଛନ୍ତି । ଅନ୍ୟ ଆଚାର୍ଯ୍ୟମାନେ ନାୟିକା କୁଳଜା, ବାରାଙ୍ଗନା କିମ୍ବା ଏ ଉଭୟ – ଏଇ ଭେଦରେ ଏହାକୁ ତିନୋଟି ବିଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି । ଏଥିରେ ଶୃଙ୍ଗାରରସର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ବିଷୟରେ ସବୁ ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭିନ୍ନମତ ପୋଷଣ କରୁଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଏହି ରସଯୋଜନା ବିଷୟରେ ପ୍ରାୟ ସମସ୍ତେ ଏକମତ । ପ୍ରକୃତରେ ପ୍ରକରଣ ଜୀବନର ବାସ୍ତବ ଭୂମି ଉପରେ ବିକଶିତ ତଥା ସୁରଭିତ ଏଭଳି ଏକ ପ୍ରସୂନ, ଯେଉଁଥିରେ ମାନବର ଭାବସମ୍ବେଦନାର ସୁବାସ ପ୍ରସାରିତ ହୋଇଛି । କୀଥ୍ ଏହାକୁ କମେଡ଼ି ଅଫ୍ ମାନାର୍ସ (Comedy of Manners) ବୋଲି କହନ୍ତି ।

୩. ଅଙ୍କ : ରୂପକର ଏହା ହେଉଛି ତୃତୀୟ ବିଭାଗ । ଭରତଙ୍କ ମତରେ ଏହାର ବିଷୟବସ୍ତୁ କେତେବେଳେ ପ୍ରଖ୍ୟାତ ହୋଇଥାଏ; କେତେବେଳେ ବି ଅପ୍ରଖ୍ୟାତ ହୋଇପାରେ । ନାୟକ ରୂପରେ ଏଥିରେ ଦିବ୍ୟପୁରୁଷଙ୍କୁ ବାଦ୍ ଦେଇ ଅନ୍ୟ ଯେକୌଣସି ଶ୍ରେଣୀର ପୁରୁଷ ଗୃହୀତ ହୋଇପାରନ୍ତି । କରୁଣରସର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଏଥିରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ବୃତ୍ତପରିକଳ୍ପନାରେ ଏହା 'ନିବୃତ୍ତଯୁଦ୍ଧୋତ୍ତର ପ୍ରହାର, - ସ୍ତ୍ରୀ ପରିଦେବିତ ବହୁଳ ନିର୍ବେଦିତ ଭାଷିତ ନାନା ବ୍ୟାକୁଳ ଚେଷ୍ଟାଯୁକ୍ତ' କେବଳ ଭାରତୀ ବୃତ୍ତି ଯୁକ୍ତ ହୋଇଥିବା ଉଚିତ୍ । ଏହାର ଅଙ୍କସଂଖ୍ୟା ମାତ୍ର ଏକ; ଅର୍ଥାତ୍ ଏହା ଏକାଙ୍କ ନାଟକ । ନାୟକ ଏକାଧିକ ହୋଇପାରନ୍ତି । ସନ୍ଧିଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏଥିରେ କେବଳ ମୁଖ ଓ ପ୍ରତିମୁଖ – ଏ ଦୁଇ ସନ୍ଧି ରହିଥାଏ । କାର୍ଯ୍ୟଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏଥିରେ ବାକ୍-ଯୁଦ୍ଧ ଏବଂ ନିର୍ବେଦଯୁକ୍ତ ବଚନର ବାହୁଲ୍ୟ ଦେଖାଯାଇଥାଏ । ଅଭିନବ ଗୁପ୍ତଙ୍କ ମତାନୁସାରେ ଏଠାରେ ସ୍ୱର୍ଗତ ଆତ୍ମାପାଇଁ ଶୋକାକୁଳିତ ନାରୀମାନଙ୍କର କରୁଣ ବିଳାପ ବର୍ଣ୍ଣନା କରାଯାଇଥାଏ । ଏହାରି ମାଧ୍ୟମରେ କରୁଣରସର ଯଥାଯଥ ପ୍ରୟୋଗ ଏଥିରେ ଦେଖାଇଦିଆଯାଇଥାଏ । ଦୁଃଖ-ସନ୍ତପ୍ତ ନାରୀମାନଙ୍କର ବିଳାପବର୍ଣ୍ଣନା ଏହାର ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷ୍ୟ ହୋଇଥିବାରୁ ଏହାକୁ 'ଉତ୍ସୃଷ୍ଟିକାଙ୍କ' ଅର୍ଥାତ୍ ପ୍ରୟାତଆତ୍ମା ସମ୍ପର୍କୀୟ ନାଟକ ରୂପରେ ପରିଚିତ କରାଯାଇଥାଏ । କିମ୍ବା ଅନ୍ୟ ତିନୋଟି ବୃତ୍ତି ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଉନଥିବାରୁ ମଧ୍ୟ ଏ ଧରଣର ନାମକରଣ କରାଯାଇଥାଇପାରେ । ଏହାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ବା ପ୍ରୟୋଜନ କ'ଣ ହୋଇପାରେ ? ହୁଏତ ଶୋକସନ୍ତପ୍ତ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ଅତିଶୟ ଦୁଃଖଜର୍ଜର ମଣିଷର କରୁଣ ଦଶା ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଇ ସେମାନଙ୍କୁ ଆଶ୍ୱସ୍ତ କରିବାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଏହା ପଛରେ ଥାଇପାରେ । ମନେ କରାଯାଇପାରେ ଯେ, ଆରିଷ୍ଟଟଲ ନାଟକରେ ଯେଉଁ ବିରେଚନ (catharsis) ତତ୍ତ୍ୱର ସମ୍ଭାବନା କରିଛନ୍ତି, ତାହାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ମଧ୍ୟ ଏହାହିଁ । ଏଥିରେ କୌଣସି ଦିବ୍ୟପାତ୍ର ସ୍ଥାନ ପାଆନ୍ତି ନାହିଁ । ଯଦି କଥାବସ୍ତୁର ପ୍ରୟୋଜନରେ ଏଭଳି କୌଣସି ଚରିତ୍ରର କଳ୍ପନା ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ହୋଇଯାଏ, ତେବେ ଏଭଳି ଚରିତ୍ର ଯଥାସମ୍ଭବ ଭାରତବର୍ଷର ପୁରାଣ ଇତ୍ୟାଦିରୁ ସଂଗୃହୀତ ହେବାହିଁ ବାଞ୍ଛନୀୟ । ସାଧାରଣତଃ ଏହା ଏକାଙ୍କ ହେଉଥିଲେ ମଧ୍ୟ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଶାରଦାତନୟଙ୍କ ମତାନୁସାରେ ଏଥିରେ ଦୁଇ ବା ତିନି ଅଙ୍କ ମଧ୍ୟ ହୋଇପାରେ । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ସିଂହ ଭୂପାଳ କହିନ୍ତ ଯେ, ଏଥିରେ ଅମଙ୍ଗଳ ପ୍ରଭୃତି ପ୍ରଥମରୁ ଦେଖାଇଦିଆଯାଇ ପରିସମାପ୍ତି କେବଳ ମଂଗଳସୂଚକ ଘଟଣା ମଧ୍ୟରେହିଁ କରାଯିବା ଆବଶ୍ୟକ । କଥାବସ୍ତୁର ପ୍ରୟୋଜନରେ 'ବଧ' ଘଟଣା ବର୍ଣ୍ଣନା କରାଗଲେ ମଧ୍ୟ ମୃତକର ପୁନର୍ଜୀବନ ଲାଭ ମଧ୍ୟ ଦେଖାଇଦିଆଯିବା ଉଚିତ । ମହାକବି ଭାସଙ୍କର 'ଉରୁଭଙ୍ଗ' ନାଟକ ହେଉଛି ଏହାର ଉଦାହରଣ । ଶାରଦାତନୟ 'ଲକ୍ଷ୍ମଣ ଶକ୍ତିଭେଦ' ଘଟଣାକୁ ଏହାର ଅନ୍ୟ ଏକ ଉଦାହରଣ ରୂପରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଛନ୍ତି; ଯାହା ହେଉ, ଆଚାର୍ଯ୍ୟମାନେ ଏହାର କରୁଣରସ ପ୍ରଧାନତା ତଥା ପ୍ରାକୃତ ନାୟକତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କରେ ପ୍ରାୟ ଏକମତ ହୋଇଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଇତିବୃତ୍ତ କଳ୍ପନାରେ ସେମାନେ କେତେବେଳେ ଏହା ପ୍ରଖ୍ୟାତ ହେବ ବୋଲି କହିଛନ୍ତି ତ କେତେବେଳେ ଏହା କଳ୍ପିତ ହେବ ବୋଲି ମଧ୍ୟ କହନ୍ତି ।

୪. ବ୍ୟାୟୋଗ : ଏହାର ବିଷୟବସ୍ତୁ ପ୍ରଖ୍ୟାତ ହେବା ଉଚିତ । ସେଇ ଅନୁସାରେ ନାୟକ ମଧ୍ୟ ପ୍ରଖ୍ୟାତ । ଏହାର ଅଙ୍କସଂଖ୍ୟା ମାତ୍ର ଗୋଟିଏ । କାର୍ଯ୍ୟ-ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ହେଉଛି ଏଥିରେ ନାରୀଚରିତ୍ର ଯଥାସମ୍ଭବ ସ୍ୱଳ୍ପ ହେବ ଏବଂ ପୁରୁଷଚରିତ୍ର ଅଧିକ ହେବେ । ଯୁଦ୍ଧବିଗ୍ରହର ବର୍ଣ୍ଣନା ରହିବ । ସନ୍ଧିଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏଥିରେ ଗର୍ଭ ଓ ବିମର୍ଶ ସନ୍ଧି ରହିବ ନାହିଁ । ନାୟକ ଧୀରୋଦ୍ଧତ ହେବ । ରସଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହାର ଅଙ୍ଗୀରସ ହେବ ହାସ୍ୟ,ଶୃଙ୍ଗାର କିମ୍ବା ଶାନ୍ତ ମଧ୍ୟରୁ ଯେକୌଣସି ଗୋଟିଏ । କୀଥ ଏହାକୁ 'Military spectacle' ଅର୍ଥାତ୍ ଯୁଦ୍ଧବିଗ୍ରହ ବିଷୟକ ରୂପକ ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ଏହାର ଉଦାହରଣ ଭାସଙ୍କର 'ମଧ୍ୟମ ବ୍ୟାୟୋଗ' କିମ୍ବା ଗଜପତି କପିଳେନ୍ଦ୍ର ଦେବଙ୍କର 'ପର୍ଶୁରାମବିଜୟ ବ୍ୟାୟୋଗ' । ଏହାର ନାୟକ ଉଦାତ୍ତ ନ ହୋଇ ଐତିହାସିକ କିମ୍ବା ପ୍ରଖ୍ୟାତ ପୁରୁଷ ହୋଇଥାଏ । ସ୍ୱଭାବ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସେ ରାଜର୍ଷି ହୋଇପାରେ । ଅଭିନବ ଗୁପ୍ତ କିନ୍ତୁ ବ୍ୟାୟୋଗ ପାଇଁ ରାଜର୍ଷି ନାୟକ ଅନୁପଯୁକ୍ତ ବୋଲି ମନେ କରନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ଯେକୌଣସି ପ୍ରଖ୍ୟାତ ନାୟକହିଁ ଏଥିପାଇଁ ଉପଯୁକ୍ତ । ସ୍ତ୍ରୀ ଏବଂ ପୁରୁଷ ପାତ୍ରଙ୍କର ସଂଖ୍ୟା ଏଥିରେ ବାରଟି ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ହୋଇପାରେ । ଏଥିରେ ଶସ୍ତ୍ରଯୁଦ୍ଧ, ବାହୁଯୁଦ୍ଧ, ଈର୍ଷା, ବିଦ୍ଵକ୍ଳା ତଥା ଶାରୀରିକ ସୌଷ୍ଠବର ଚମତ୍କାରୀ ପ୍ରଦର୍ଶନ ଦେଖାଯାଇପାରେ । ବୀର କିମ୍ବା ରୌଦ୍ର ରସଯୁକ୍ତ କଥାବସ୍ତୁ, ତିନୋଟି ସନ୍ଧି ଯଥା ମୁଖ, ପ୍ରତିମୁଖ ଏବଂ ନିର୍ବହଣଯୁକ୍ତ ହୋଇ ପରିବେଷଣ କରାଯାଇଥାଏ । ଅଙ୍କ ମାତ୍ର ଗୋଟିଏ ହୋଇଥିବାରୁ ଏଥିରେ ଏକାଧିକ ରସ ସ୍ଥାନ ପାଇବାର ସମ୍ଭାବନା ଖୁବ୍ କମ୍ । ବିଶ୍ୱନାଥ କବିରାଜ ଏହାର ନାୟକ ଦିବ୍ୟପୁରୁଷ କିମ୍ବା ରାଜର୍ଷି ହୋଇପାରେ ବୋଲି କହନ୍ତି । ପ୍ରକୃତିଦୃଷ୍ଟିରୁ ସେ 'ଧୀରୋଦାତ୍ତ' ହେବ ବୋଲି ତାଙ୍କର ମତ । ସାଗର ନନ୍ଦୀଙ୍କ ମତରେ ଏଥିରେ ଋଷିକନ୍ୟାମାନଙ୍କର ପରିଣୟ କଥାବସ୍ତୁରେ ଗ୍ରଥିତ କରାଯାଇପାରେ । ପ୍ରୟୋଗଦୃଷ୍ଟିରୁ ବ୍ୟାୟୋଗର ଲୋକପ୍ରିୟତା ଓ ମହତ୍ତ୍ୱ ପ୍ରମାଣିତ ।

୫. ଭାଣ : ଏହା ଏକପ୍ରକାରର ଆତ୍ମକଥନମୂଳକ ରୂପକ । କୀଥ୍ ଏହାକୁ ମନୋଲୋଗ୍ (Monologue) ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ଧୂର୍ତ୍ତ ଏବଂ ବିଟଙ୍କର ବିଭିନ୍ନ କାର୍ଯ୍ୟକୁ ନେଇ ଏହାର ବିଷୟବସ୍ତୁ ପରିକଳ୍ପିତ ହୁଏ । ତେଣୁ ଧୂର୍ତ୍ତ ବା ବିଟହିଁ ହୁଅନ୍ତି ଏହାର ନାୟକ । ଏହାର ଅଙ୍କ ମଧ୍ୟ ଗୋଟିଏ । ଏହାର କଥାବସ୍ତୁ କାଳ୍ପନିକ । ସନ୍ଧିଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏଥିରେ ମୁଖ ଏବଂ ନିର୍ବହଣ ଏ ଉଭୟ

Digitized by srujanika@gmail.com

ସ୍ଥାନ ପାଇପାରେ । ଏଥିରେ ଜଣେ ନିପୁଣ ଓ ପଣ୍ଡିତ ବିଟ ଆତ୍ମାନୁଭୂତି କିମ୍ବା ଅନ୍ୟାନୁଭୂତ ବିଷୟକୁ ଆକାଶଭାଷିତ ସମ୍ବୋଧନ ପ୍ରଭୃତି ରୀତିରେ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଥାଏ । ପାତ୍ରସଂଖ୍ୟା ହୁଏ ଗୋଟିଏ ଏବଂ ତାହାରି ଦ୍ୱାରା ରୂପକର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ କଥାବସ୍ତୁ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇଥାଏ । ଏଭ ପାତ୍ରଜଣକ ଘଟଣାକ୍ରମରେ ମଂଚରେ ଉପସ୍ଥିତ ହେଉଥିବା ଅନ୍ୟ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କର ସଂଳାପ ଶୁଣେ ଏବଂ ସେମାନଙ୍କୁ ଦେଖେ ମଧ । ବସ୍ତୁତଃ ଅନ୍ୟ କୌଣସି ଚରିତ୍ର ମଂଚକୁ ଆସନ୍ତି ନାହିଁ । ସ୍ୱାଭାବିକ କାରଣରୁ ଏହାର କଥାବସ୍ତୁ କଳ୍ପିତ ହୋଇଥାଏ । ଏକାଙ୍କ ଏହି ରୂପକ 'ନଟପ୍ରଧାନ' ହୋଇଥାଏ; ଯାହାଦ୍ୱାରା ସମାଜରେ ବିଦ୍ୟମାନ କେତେକ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କ ହୃଦୟର ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ରହସ୍ୟ, ଛଳନା, ଧୂର୍ତ୍ତତା, ଶଠତା, ଭଣ୍ଡାମି ଇତ୍ୟାଦିର ଉଦ୍‌ଘାଟନ କରାଯାଇ ହାସ୍ୟରସ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଥାଏ । ଏଥିପାଇଁ 'ଭାଣ'ର ଦୁଇଟି ବିଭାଗ ଦେଖାଯାଏ । ପ୍ରଥମ ଭାଗରେ ଅଭିନେତା ନିଜର ଅନୁଭୂତିକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିଥାଏ ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଭାଗରେ ଅନ୍ୟର ଅନୁଭୂତିକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିଥାଏ । ଏଥିରେ ବାଗ୍-ବ୍ୟାପାରର ପ୍ରମୁଖତା ରହୁଥିବାରୁ ପ୍ରଧାନତଃ ଭାରତୀ ବୃତ୍ତିକୁ ଏଥିରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଏ । ଶୃଙ୍ଗାର ତଥା ବୀରରସର ପ୍ରୟୋଗ ସହିତ ଏଥିରେ ଦଶଟି ଲାସ୍ୟାଙ୍ଗର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଏ । ଅଭିନବ ଗୁପ୍ତଙ୍କ ମତରେ ଏହା 'ସବିସ୍ମୟ' ଲକ୍ଷଣଯୁକ୍ତ ହୋଇଥିବାରୁ ତଥା ଭାରତୀ ବୃତ୍ତିଯୁକ୍ତ 'ହୋଇଥିବାରୁ ପ୍ରହସନର ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ବିଶ୍ୱନାଥ ଏଥିରେ ଭାରତୀକୁ ଛାଡ଼ି କୈଶିକୀ ବୃତ୍ତି ମଧ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇପାରେ ବୋଲି କହିନ୍ତି; କାରଣ ତାଙ୍କ ମତରେ ବିଟର ପ୍ରେମଲୀଳା ବର୍ଣ୍ଣନାପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଯେତେବେଳେ ଶୃଙ୍ଗାର ରସର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇବ, ସେତେବେଳେ କୈଶିକୀ ନିଶ୍ଚୟ ଆସିବ । ହାସ୍ୟରସ ହେଉଛି ଏଥର ପ୍ରଧାନ ରସ ଏବଂ ପରବର୍ତ୍ତିକାଳରେ ଏଥିରେ ଗୀତ, ବାଦ୍ୟ ତଥା ନୃତ୍ୟ ଇତ୍ୟାଦି ଯୋଗକରାଯାଇଥିଲା । ଦୁଷ୍ଟସ୍ୱଭାବ-ବିଶିଷ୍ଟ ଦୁଶ୍ଚରିତ୍ର ଛଳନା ପରାୟଣ ବ୍ୟକ୍ତିଙ୍କର ପ୍ରକୃତ ସ୍ୱରୂପ ଉଦ୍‌ଘାଟନହିଁ ହେଉଛି ଏହି ରୂପକର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ସାମାଜିକ ସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି-ପ୍ରବୃତ୍ତିରୁ ଏହାର ଉଦ୍ଭବ । ମନୋରଞ୍ଜନକୁ ଭଲପାଉଥିବା ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକମାନେ ଏହାକୁ ବେଶ୍ ପସନ୍ଦ କରନ୍ତି । ଏହି କାରଣରୁ ବହୁ ନାଟ୍ୟକାର ଭାଣ ରଚନା ପାଇଁ ପ୍ରବୃତ୍ତ ହୋଇଥିବାର ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି । ଏହାର ସର୍ବପ୍ରାଚୀନ ଉଦାହରଣ ରୂପରେ 'ଚତୁର୍ଭାଣୀ' ନାମକ ରୂପକ ବିଷୟ କୁହାଯାଇଥାଏ । ଏହା ଏଭଳି ଏକ ବ୍ୟଙ୍ଗପ୍ରଧାନ ରୂପକ ଯେଉଁଥିରେ ହାସ୍ୟରସର ମଧୁର ପୁଟ ସହିତ ଶୃଙ୍ଗାର ଆଦି ରସର ଆସ୍ୱାଦନ କରାଯାଇଥାଏ । ଏହାକୁ ନାଟକର ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ସୃଷ୍ଟି ବୋଲି କୁହାଯାଇଥାଏ ।

୬. **ସମବକାର :** ଦେବାସୁର କାହାଣୀକୁ ନେଇ ରୂପକର ଏହି ଷଷ୍ଠ ବିଭାଗଟି ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଇଥାଏ । କୀଥ୍ ଏହାକୁ ସୁପର୍-ନାଚୁରାଲ୍ ଡ୍ରାମା (Super natural Drama) ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ଏହାର ନାୟକ ହୁଏ ପ୍ରଖ୍ୟାତ ତଥା ଉଦାତ୍ତ ଗୁଣସମ୍ପନ୍ନ । ଏଥିରେ ବିମର୍ଶ ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ ଚାରୋଟିଯାକ ସନ୍ଧି ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଏହାର ଅଙ୍କସଂଖ୍ୟା ତିନି ଏବଂ ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କରେ ମୁଖ, ପ୍ରତିମୁଖ, ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଙ୍କରେ ଗର୍ଭ, ତଥା ତୃତୀୟ ଅଙ୍କରେ ନିର୍ବହଣ ସନ୍ଧି ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ବାରଟି ନାୟକ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇପାରନ୍ତି । ରସ ମଧ୍ୟରେ ବୀରରସ ହେଉଛି ମୁଖ୍ୟ । କୈଶିକୀ ବୃତ୍ତି ଏଥିରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ପାଇଥାଏ । ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କର ବସ୍ତୁ ଚବିଶ ଘଣ୍ଟା ମଧ୍ୟରେ ନିଷ୍ପାଦ୍ୟ (ଦ୍ୱାଦଶ

Digitized by srujanika@gmail.com

ନାଡ଼ୀକ), ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଙ୍କର ବସ୍ତୁ ଛଅ ଘଣ୍ଟାରେ ନିଷ୍ପାଦ୍ୟ (ତ୍ରିନାଡ଼ୀକ) ତଥା ତୃତୀୟ ଅଙ୍କ ଚାରିଘଣ୍ଟାରେ ନିଷ୍ପାଦ୍ୟ (ଦ୍ୱିନାଡ଼ୀକ) । ଏହାହିଁ ହେଉଛି ବିଶ୍ୱନାଥଙ୍କର ମତ । ସେ 'ସମୁଦ୍ରମନ୍ଥନମ୍' ନାମକ ରୂପକକୁ ଏହାର ପ୍ରଥମ ଉଦାହରଣରୂପେ ମାନ୍ୟତା ଦେଇଛନ୍ତି । ନାୟକ ଦେବତା ତଥା ଦାନବ ଭଳି ଦିବ୍ୟ ଚରିତ୍ର ହୋଇଥିବାରୁ ଏମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଉଦାତ୍ତ ତଥା ଉଦ୍ଧତ ଏ ଦୁଇ ବିପରୀତ ପ୍ରବୃତ୍ତିର ନାୟକ ଥାଆନ୍ତି । ବାରଜଣ ନାୟକଙ୍କ କଥା କୁହାଯାଉଥିବାରୁ ଏବଂ ଗୋଟିଏ ନାଟକରେ ଏତେଗୁଡ଼ିଏ ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ର ସମସ୍ୟା ସୃଷ୍ଟି କରିବାର ଆଶଙ୍କା ରହିଥିବାରୁ ଏହି ସଂଖ୍ୟା ନାୟକ ଓ ପ୍ରତିନାୟକଙ୍କର ମିଳିତ ହିସାବ ବୋଲି ସମ୍ଭାବନା କରାଯାଉଛି । ବିଶ୍ୱନାଥ କବିରାଜ ନାୟକ ମର୍ତ୍ତ୍ୟବାସୀ ହୋଇପାରନ୍ତି ବୋଲି ଏକ ନୂତନ ମତ ଉପସ୍ଥାପନ କରିଛନ୍ତି । ଅବଶ୍ୟ କଥାବସ୍ତୁରେ ଏଥିପାଇଁ ସୁଯୋଗ ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଏହାର କଥାବସ୍ତୁ ପ୍ରଖ୍ୟାତ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ ।

ଏହାର ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କରେ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ବସ୍ତୁ ମଧ୍ୟ ରଖାଯାଇପାରେ । ଏଥିରେ ତିନି ପ୍ରକାରର କପଟ, ତିନି ପ୍ରକାରର ବିଦ୍ରବ ତଥା ତିନି ପ୍ରକାରର ଶୃଙ୍ଗାର ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଇଥାଏ । ତିନି ଅଙ୍କର ସମୟ-ସୀମା ସମ୍ପର୍କରେ ଅନ୍ୟ ଏକ ମତ ମଧ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି । ଏ ମତ ଅନୁସାରେ ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କ ଦ୍ୱାଦଶ ନାଡ଼ୀକ, ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଙ୍କ ଚତୁଃନାଡ଼ୀକ ତଥା ତୃତୀୟ ଅଙ୍କ ଦ୍ୱି-ନାଡ଼ୀକ ହେବା ଉଚିତ । ଗୋଟିଏ ନାଡ଼ୀକ ପ୍ରାୟ ଚବିଶ ମିନିଟ୍ ବ୍ୟାପୀ ବୋଲି କୁହାଯାଉଥିବାରୁ ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କ ପାଇଁ ଚାରିଘଣ୍ଟା ଅଠଚାଳିଶ ମିନିଟ୍ (ପୂର୍ବ ମନ୍ତବ୍ୟ ଅନୁସାରେ ଚବିଶ ଘଣ୍ଟା ନୁହେଁ), ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଙ୍କ ପାଇଁ ଏକ ଘଣ୍ଟା ଛତ୍ରିଶ ମିନିଟ (ପୂର୍ବରୁ କୁହାଯାଇଥିବା ଛଅଘଣ୍ଟା ନୁହେଁ) ଏବଂ ତୃତୀୟ ଅଙ୍କ ପାଇଁ ମାତ୍ର ଅଠ ଚାଳିଶ ମିନିଟ (ପୂର୍ବ ଭଳି ଚାରିଘଣ୍ଟା ନୁହେଁ) ସମୟ ପ୍ରୟୋଜନ । ଏହାର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଙ୍କ ଅନ୍ୟ ରୂପକ ତୁଳନାରେ ଏକ ସ୍ୱୟଂସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପକ ହୋଇଥାଏ; କାରଣ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଙ୍କରେ କଥାବସ୍ତୁ ସମାପ୍ତ ଭଳି ହୋଇଯାଏ । ଅଙ୍କ ମଧ୍ୟସ୍ଥ କଥାବସ୍ତୁରେ ଅନ୍ୟ ରୂପକ ଭଳି କୌଣସି ଘନିଷ୍ଠ ସମ୍ବନ୍ଧ ନ ଥାଏ । କଥାବସ୍ତୁର ଏଭ ବିକୀର୍ଣ୍ଣତା ହେତୁ ଏହି ପ୍ରଜାତିର ନାମ ସମବକାର ରଖାଯାଇଛି । 'ସମକୀର୍ଯ୍ୟନ୍ତେ ଏଭିରର୍ଥାଃ ଇତି ସମବକାରଃ ' ।

ଏଥିରେ ପର ପ୍ରଯୋଜିତ, ଦୈବ କିମ୍ବା ସୁଖଦୁଃଖର ସଂଘାତଦ୍ୱାରା ସୃଷ୍ଟ ତିନି ପ୍ରକାରର କପଟ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ବିଦ୍ରବ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ ଯୁଦ୍ଧ, ବାୟୁ, ଅଗ୍ନି, ହାତୀ ଆଦିଙ୍କ କାରଣରୁ । ଧର୍ମ ଶୃଙ୍ଗାର, ଅର୍ଥ ଶୃଙ୍ଗାର ତଥା କାମ ଶୃଙ୍ଗାର ଭେଦରେ ଶୃଙ୍ଗାର ତିନି ପ୍ରକାରର ହୋଇଥାଏ । କପଟ, ବିଦ୍ରବ ଏବଂ ଶୃଙ୍ଗାର ଆଦିର ପ୍ରୟୋଗ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଅଙ୍କରେ ହୋଇଥାଏ । ତେଣୁ ଏହାର କଥାବସ୍ତୁରେ ନାଟକ କିମ୍ବା ପ୍ରକରଣ ଭଳି ଶୃଙ୍ଖଳାବଦ୍ଧତା ନ ଥାଏ । ନାୟକର ପ୍ରକୃତି ଅନୁସାରେ ଏଥିରେ ବୀର ତଥା ରୌଦ୍ର ରସର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ରସ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ତାହା ଏତେ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୁଏ ନାହିଁ । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭଟ୍ଟତୋତଙ୍କ ମତରେ ସମବକାରରେ କାମଭାବ ବିଦ୍ୟମାନ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ତାହା ରାମ କିମ୍ବା ଦୁଷ୍ମନ୍ତଙ୍କ ଭଳି ନ ହୋଇ ରାବଣ ଭଳି ହୋଇଥାଏ । ତେବେ ବିଳାସାଦି ପାଇଁ ଏଥିରେ ବିଶେଷ ସ୍ଥାନ ନ ମିଳିବାରୁ କୈଶିକୀ ବୃତ୍ତିର ସ୍ପଷ୍ଟ ବିକାଶ ହୋଇପାରେ ନାହିଁ । ଅନ୍ୟ ତିନୋଟିଯାକ ବୃତ୍ତି ବୀର ତଥା ରୌଦ୍ର ରସର ସହାୟକ

Digitized by srujanika@gmail.com

ହୋଇଥାଆନ୍ତି । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତଙ୍କ ମତରେ, ଏଥିରେ କେତୋଟି ପ୍ରାଚୀନ ବୈଦିକ ଛନ୍ଦର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଥାଏ । ତେବେ 'ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର'ର ଟୀକାକାର ଉଦ୍‌ଭଟ ଏଥିରେ ନିଷେଧାତ୍ମକ ପାଠକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇ ବୈଦିକ ଛନ୍ଦ ବଦଳରେ ସ୍ରଗ୍‌ଧରା ଭଳି କେତୋଟି ଲୌକିକ ଛନ୍ଦକୁ ମାନ୍ୟତା ଦେଇଛନ୍ତି । ବିଶ୍ୱନାଥ ଏହି ମତକୁ ସମର୍ଥନ କରିଛନ୍ତି । ଅଭିନବ ଗୁପ୍ତଙ୍କ ମତରେ ଏଥିରେ ଦେବଯାତ୍ରା ଇତ୍ୟାଦିର ଦୃଶ୍ୟ ରହୁଥିବାରୁ ଶ୍ରଦ୍ଧାଳୁ ଭକ୍ତ ଏହାକୁ ଅତି ଆନନ୍ଦରେ ଦେଖନ୍ତି ଏବଂ ଏହି କାରଣରୁ ଏ ଧରଣର ରୂପକ ମନ୍ଦିର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଭଳି ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଉତ୍ସବରେହିଁ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇଥାଏ । ଏହି ରୂପକ ସ୍ତ୍ରୀ ତଥା ବାଳକ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ମଧ୍ୟ ଆମୋଦିତ କରିଥାଏ । 'ଅମୃତମନ୍ଥନ' (ଭରତଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ସୂଚିତ) ହେଉଛି ଏ ଦେଶର ସର୍ବପ୍ରାଚୀନ ସମବକାର । ବତ୍ସରାଜ ପ୍ରଣୀତ 'ଅମୃତମନ୍ଥନ' (ଏହା ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର କୃତି) ତଥା ଘନଶ୍ୟାମ ରଚିତ 'ନବଗ୍ରହଚରିତମ୍' ହେଉଛି ଏହାର ଅନ୍ୟ ଦୁଇଟି ଉଦାହରଣ ।

୭. **ବୀଥୀ :** ରୂପକର ଏହି ବିଭାଗଟି ମଧ୍ୟ ଏକାଙ୍କ । ଏହାର ନାୟକ ଜଣେ ଏବଂ ଏଥିରେ ମୁଖ ଓ ନିର୍ବହଣ ସନ୍ଧି ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଏଥିରେ କୈଶିକୀ ବୃତ୍ତିର ବାହୁଲ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ତଥା ଏହା ଶୃଙ୍ଗାରରସ ପ୍ରଧାନ ହୋଇଥାଏ । ଆକାଶଭାଷିତ, ବିଚିତ୍ର ପ୍ରତ୍ୟୁକ୍ତି ପ୍ରଭୃତି ରୀତି ସାହାଯ୍ୟରେ ଏଥିରେ ବହୁ ପରିମାଣରେ ଶୃଙ୍ଗାର ତଥା ଅନ୍ୟ ରସର କିଛି କିଛି ପ୍ରୟୋଗ କରିବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ତେବେ ସମସ୍ତ ରସ ପ୍ରକଟିତ ହୋଇଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଏଥିରେ ତେରଟି ଅଙ୍ଗ ବା ଭାଗ ରହିଥାଏ । ପାତ୍ରସଂଖ୍ୟା ଦୁଇ ହୋଇପାରେ । ଏ ପାତ୍ର ସମାଜର ଉଚ୍ଚ, ମଧ୍ୟ ବା ନିମ୍ନ ବର୍ଗରୁ ସଂଗୃହୀତ ହୋଇଥାଏ । ଗୋଟିଏ ପାତ୍ର ହୋଇଥିଲେ ଆକାଶଭାଷିତ ଦ୍ୱାରା ତଥା ଦୁଇଟି ପାତ୍ର ଥିଲେ ନାଟକୀୟ କଥୋପକଥନ ଦ୍ୱାରା କଥାବସ୍ତୁର ପରିବେଷଣ କରାଯାଇଥାଏ । ଏହାର ନାୟକ ତିନି ପ୍ରକୃତିର ହୋଇପାରନ୍ତି । କଥାବସ୍ତୁର ଆବଶ୍ୟକତା ଅନୁସାରେ ଏହା ସ୍ଥିର କରାଯାଏ । ଶଙ୍କୁକ ଏଥିରେ ଅଧମ ପାତ୍ରର ପ୍ରବେଶ ଉପରେ ନିଷେଧାଦେଶ ଜାରି କରିଥିବାବେଳେ ଅଭିନବ ଗୁପ୍ତ ଏହାକୁ ମାନିବାପାଇଁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ନୁହନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ହାସ୍ୟରସ ପାଇଁ ଏ ଧରଣର ପାତ୍ରର ଉପସ୍ଥିତି ନିତାନ୍ତ ଜରୁରି । ଏହାର ନାୟିକା ସାମାନ୍ୟ କିମ୍ବା ପରକୀୟା ହୋଇପାରେ । ତେବେ ଅନୁରାଗ ହେବ ଏହି ଚରିତ୍ରର ପ୍ରଧାନ୍ୟ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ । ରାମଚନ୍ଦ୍ର-ଗୁଣଚନ୍ଦ୍ର ଏହାକୁ ରୂପକର ଅନ୍ୟ ବିଭାଗ ଅପେକ୍ଷା ଶ୍ରେଷ୍ଠତା ଦେଇଛନ୍ତି । ବୀଥୀ ନାଟକର ମାତ୍ର ଦୁଇଟି ଉଦାହରଣ ସମ୍ପର୍କରେ ଉଲ୍ଲେଖ ମିଳୁଛି; ଯଥା– ବକୁଳବୀଥୀ (ଭାବ-ପ୍ରକାଶନ) ତଥା ମାଳବିକା (ସାହିତ୍ୟ-ଦର୍ପଣ) ହୁଏତ ଏହାର ସମସ୍ତ ରୂପକ ନଷ୍ଟ ହୋଇଯାଇଛି ।

୮. **ପ୍ରହସନ :** ଏହା ଶୁଦ୍ଧ ତଥା ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ ଭେଦରେ ଦ୍ୱିବିଧ । ଭଗବତ୍-ତାପସ-ବିପ୍ର ପ୍ରଭୃତିଙ୍କର ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ସଂଳାପ ତଥା କାର୍ଯ୍ୟ, କାପୁରୁଷାଦିଙ୍କର ହାସ୍ୟ ଉଦ୍ରେକକାରୀ ଉଦ୍ୟମ ସାଧାରଣତଃ ଶୁଦ୍ଧ ପ୍ରହସନରେ ଦେଖାଇଦିଆଯାଏ । ବେଶ୍ୟା,ଚେଟ, ନପୁଂସକ, ବିଟ, ଧୂର୍ତ୍ତ ପ୍ରଭୃତିଙ୍କର ଅନିଭୃତ ବେଶ ପରିଚ୍ଛଦ ତଥା କାର୍ଯ୍ୟ ପ୍ରଭୃତି ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରହସନର ବିଷୟ ହୁଏ । ସାହିତ୍ୟ-ଦର୍ପଣକାର ଏହାର ସ୍ୱରୂପକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରି କହିଛନ୍ତି, ଭାଣ ଭଳି ଏହା ଏକାଙ୍କ ତଥା ସନ୍ଧି, ସନ୍ଧ୍ୟଙ୍ଗ, ଲାସ୍ୟାଙ୍ଗ ଇତ୍ୟାଦି ମଧ୍ୟ 'ଭାଣ' ଭଳି । ଏହାର ବୃତ୍ତ କବିକଳ୍ପିତ ଏବଂ ଅଙ୍ଗୀରସ

Digitized by srujanika@gmail.com

ହୁଏ ହାସ୍ୟ । ଆରଭଟୀକୁ ଛାଡ଼ି ଏଥିରେ ଅନ୍ୟ ତିନୋଟି ବୃତ୍ତି ରହିବ ତଥା ବିଷ୍କମ୍ଭକ ଓ ପ୍ରବେଶକ ରହିବ ନାହିଁ । ନାୟକ ଜଣେ-ସେ ତପସ୍ୱୀ,ବିପ୍ର ଇତ୍ୟାଦି ହୋଇପାରେ । ଧୃଷ୍ଟନାୟକଯୁକ୍ତ ପ୍ରହସନକୁ ଶୁଦ୍ଧ ଏବଂ ଯେକୌଣସି ସାଧାରଣ ନାୟକକୁ ନେଇ ରଚିତ ହେଉଥିବା ପ୍ରହସନକୁ ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରହସନ କୁହାଯାଏ । ମିଥ୍ୟାବାଦୀ ଲୋକନିନ୍ଦିତ ଜୀବନର ପ୍ରଦର୍ଶନ ହେଉଛି ଶୁଦ୍ଧ ପ୍ରହସନର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ମିଥ୍ୟାଚାରୀ ନାୟକ ଏଠାରେ ଅହଙ୍କାରୀ, ପଣ୍ଡିତମ୍ମନ୍ୟ ସ୍ୱଭାବ ନେଇ ଧର୍ମଶାସ୍ତ୍ରାଦିର ହାସ୍ୟଜନକ ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରି ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଆମୋଦିତ କରିଥାଏ । ଏହି କାରଣରୁ ଏଥିରେ ସଂସ୍କୃତ ଭାଷାର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଥାଏ । ଭରତଙ୍କ ମତରେ ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରହସନରେ ବିଟ, ବେଶ୍ୟା, କ୍ଳୀବ, ପରସ୍ୱଜୀବୀ, ଧୂର୍ତ୍ତ, କୁଳଟା ଇତ୍ୟାଦିଙ୍କର ନିର୍ଲଜ୍ଜ ବେଶଭୂଷା, ଗତିସ୍ଥିତି, ହାସ୍ୟଜନକ ଆକାର, ଇଂଗିତ, ମୁଖଭଙ୍ଗୀ ଇତ୍ୟାଦି ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଯାଇ ହାସ୍ୟରସ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଥାଏ । ମିଥ୍ୟାଚାରୀମାନଙ୍କଠାରୁ ଦୂରେଇ ରହି ସତର୍କ ଏବଂ ମଙ୍ଗଳମୟ ଜୀବନଯାପନ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଏ ଧରଣର ନାଟକରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ପ୍ରେରିତ କରାଯାଇଥାଏ । ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ କଥାବସ୍ତୁର ସ୍ରଷ୍ଟା ସ୍ୱୟଂ ନାଟ୍ୟକାର । ପ୍ରୟୋଜନାନୁସାରେ ଏଥିରେ ବୀଥୀ ନାଟକର କିଛି ଅଙ୍ଗ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇପାରେ । ଶାସ୍ତ୍ରକାରଙ୍କ ମତରେ ଶୁଦ୍ଧ ପ୍ରହସନ ଏକାଙ୍କ ହେବ; ତେବେ ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରହସନରେ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଙ୍କର ସଂଖ୍ୟା ଅଧିକ ହେତୁ ଏଥିରେ ଏକ ବା ଦୁଇ ଅଙ୍କ ରଖାଯାଇପାରେ । ତେବେ ଅଧିକାଂଶ ପଣ୍ଡିତ ଏହାକୁ ଏକାଙ୍କ ରୂପରେହିଁ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଛନ୍ତି । ଏଥିରେ ମୁଖ ତଥା ନିର୍ବହଣ– ଏ ଦୁଇଟି ସନ୍ଧି ରହିବ ଏବଂ ଆରଭଟୀ ବୃତ୍ତି ଆଦୌ ରହିବ ନାହିଁ । ରାମଚନ୍ଦ୍ର-ଗୁଣଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ମତରେ, ଏହା ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଜୀବନକୁ ସୁଖଦ, ପରିଶୀଳିତ ତଥା ସଂସ୍କାରମୁକ୍ତ କରିବା ନିମନ୍ତେ ପ୍ରେରଣା ଯୋଗାଇଥାଏ । ଏହା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ନାଟ୍ୟାନୁରକ୍ତି ମଧ୍ୟ ବଢ଼ାଇଥାଏ । ଧନଞ୍ଜୟ ତଥା ସାଗର ନନ୍ଦୀ ଏହାର 'ବୈକୃତ' ନାମକ ଏକ ତୃତୀୟ ବିଭାଗ ବିଷୟରେ କହିଛନ୍ତି । ମନୋରଂଜନାତ୍ମକ ତଥା ସଂସ୍କାରମୂଳକ ହୋଇଥିବା ରୂପକର ଏହି ବିଭାଗଟି ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ବେଶ୍ ପ୍ରିୟ । ସୌଭାଗ୍ୟର କଥା, କେବଳ ଏହି କାରଣରୁ ସଂସ୍କୃତ-ସାହିତ୍ୟରେ ଗୋଟିଏ ସମୟରେ ବହୁ ପ୍ରହସନ ଲେଖାଯାଉଥିଲା ଏବଂ ଏଥିରୁ ଅନେକ ଏବେ ଉପଲବ୍ଧ ମଧ୍ୟ ହେଉଛି । ଶୁଦ୍ଧ ପ୍ରହସନର ଉଦାହରଣ — ଶଶିବିଳାସ, ସଂକୀର୍ଣ୍ଣର ଉଦାହରଣ– ଭଗବଦ୍ ଅଜ୍ଜୁକ ।

୯. ଡିମ : ପ୍ରକୃତିଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହା Legendary ନାଟକ ଶ୍ରେଣୀଭୁକ୍ତ ହୋଇପାରେ ବୋଲି କିଥ୍ କହନ୍ତି । ଏହାର ବିଷୟବସ୍ତୁ ପ୍ରଖ୍ୟାତ, ନାୟକ ପ୍ରଖ୍ୟାତ ଓ ଉଦାତ୍ତ ଏବଂ ଏହା ଚାରି ଅଙ୍କବିଶିଷ୍ଟ । ଏଥିରେ ଶୃଙ୍ଗାର ଏବଂ ହାସ୍ୟରସ ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ ରସ ସ୍ଥାନ ପାଇପାରେ । ଏହା ପୁଣି ଷୋଡ଼ଶ ନାୟକବହୁଳ ବୋଲି ଭରତ କହନ୍ତି । କାର୍ଯ୍ୟଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହା 'ନାନାଭାବୋପସମ୍ପନ୍ନ', ଯୁଦ୍ଧ-ନିଯୁଦ୍ଧ-ଧର୍ଷଣ-ସମ୍ଫେଟକ-ମାୟା ଇନ୍ଦ୍ରଜାଲଯୁକ୍ତ, ବହୁପୁରୁଷୋତ୍ଥାନଯୁକ୍ତ ତଥା ଦେବ-ଭୁଜଗେନ୍ଦ୍ର-ରାକ୍ଷସ-ଯକ୍ଷ-ପିଶାଚ୍‌ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଥାଏ ବୋଲି ତାଙ୍କର ମତ । ବିଶ୍ୱନାଥ କବିରାଜ ଏହାକୁ ରୌଦ୍ର ରସପ୍ରଧାନ ରୂପକ ବୋଲି ମାନନ୍ତି । ଏଥିରେ କୌଣସି ବିଷ୍କମ୍ଭକ କିମ୍ବା ପ୍ରବେଶକର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଯିବ ନାହିଁ । ପ୍ରକୃତିଦୃଷ୍ଟିରୁ ନାୟକ ହେବ ଧୀରୋଦ୍ଧତ । ବୃତ୍ତି ମଧ୍ୟରେ କୈଶିକୀ

Digitized by srujanika@gmail.com

ରହିବ ନାହିଁ ଏବଂ ସନ୍ଧି ମଧ୍ୟରେ ବିମର୍ଶ ରହିବ ନାହିଁ । ଏହାଛଡ଼ା ଏହାର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଲକ୍ଷଣ ନାଟକ ଭଳି । କଥାବସ୍ତୁରେ ଉଲ୍କାପାତ, ଭୂକମ୍ପ, ସୂର୍ଯ୍ୟୋପରାଗ ତଥା ଚନ୍ଦ୍ରଗ୍ରହଣ, ଯୁଦ୍ଧ, ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱଯୁଦ୍ଧ, ଛଳ ତଥା ଇନ୍ଦ୍ରଜାଲ ଓ ମାୟା ଆଦି ଅଦ୍‌ଭୁତ ବିସ୍ମୟକର ବ୍ୟାପାରର ପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟ ଥାଏ । ଚାରୋଟି ଅଙ୍କରେ ଏଥିରେ ଚାରିଦିନର ସରସ, ସୁସମ୍ବନ୍ଧ ଏବଂ ସୁବିନ୍ୟସ୍ତ ଘଟଣା ରୂପାୟିତ ହୋଇଥାଏ । ସମବକାର ଭଳି ଏଥିରେ ଘଟଣା-ପରମ୍ପରାର ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ନାହିଁ । ସଂଘାତ ବା ସଂଘର୍ଷପୂର୍ଣ୍ଣ ବାତାବରଣ ତଥା ବିଦ୍ରବର ଗୁରୁତ୍ୱ ହେତୁ ଏହାକୁ 'ଡିମ' ବୋଲି କୁହାଯାଏ । ଅନ୍ୟ ଆଚାର୍ଯ୍ୟମାନେ ଏଥିରେ ବିଷ୍କମ୍ଭକ ଆଦିକୁ ନିଷେଧ କରିଥିଲେହେଁ ଶାରଦାତନୟ ଏହା ରହିପାରେ ବୋଲି ମତ ଦିଅନ୍ତି । ରାମଚନ୍ଦ୍ର-ଗୁଣଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ମତରେ ଏଥିରେ ଶୃଙ୍ଗାର, ହାସ୍ୟ, କରୁଣ ତଥା ଶାନ୍ତରସ ସ୍ଥାନ ପାଇବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ଭରତ ଏହାର ଉଦାହରଣସ୍ୱରୂପ ଯେଉଁ 'ତ୍ରିପୁରଦାହ' ରୂପକର କଥା କହିଛନ୍ତି, ତାହା ଏବେ ଅନୁପଲବ୍ଧ । ତେବେ ଏଇ ନାମରେ ବତ୍ସରାଜଙ୍କର ଖଣ୍ଡିଏ 'ଡିମ' ରହିଛି । ଶାରଦାତନୟ ତଥା ସାଗର ନନ୍ଦୀ ଉଭୟେ ଏଥିପାଇଁ 'ନରକୋଦ୍ଧରଣ' ବା 'ବୃତ୍ତୋଦ୍ଧରଣ' ଡିମର ନାମ ସ୍ମରଣ କରନ୍ତି । ମାତ୍ର ତାହା ସୁଦ୍ଧା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ନାହିଁ ।

୧୦. ଈହାମୃଗ : ଏହାର କାହାଣୀ 'ଦିବ୍ୟପୁରୁଷାଶ୍ରୟ ଦିବ୍ୟସ୍ତ୍ରୀ କାରଣୋପଗତ, ଉଦ୍ଧତ ପୁରୁଷପ୍ରାୟ, ସ୍ତ୍ରୀରୋଷଗ୍ରଥିତ ସଂକ୍ଷୋଭ ବିଦ୍ରବକୃତ ସମ୍ଫେଟକୃତ ସ୍ତ୍ରୀଭେଦନାପହରଣମର୍ଦ୍ଦନ ପ୍ରଭୃତିକୁ ନେଇ ରଚିତ ହୁଏ । ଚାରିଅଙ୍କବିଶିଷ୍ଟ ଏଇ ରୂପକରେ ବ୍ୟାୟୋଗର ଅନ୍ୟ ସମସ୍ତ ଲକ୍ଷଣ ପ୍ରାୟ ଦେଖାଯାଇଥାଏ । ତେବେ ଏଥିରେ ସ୍ତ୍ରୀ-ଚରିତ୍ର ରହନ୍ତି । ସନ୍ଧିଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏଥିରେ ମୁଖ, ପ୍ରତିମୁଖ ଏବଂ ନିର୍ବହଣ ସନ୍ଧି ରହିବ । ନାୟକ ଓ ପ୍ରତିନାୟକ ନର ଦିବ୍ୟ ଧୀରୋଦ୍ଧତ ତଥା ଅସଙ୍ଗତ କାର୍ଯ୍ୟକାରୀ ହେବେ । ପତାକ ନାୟକ ଦିବ୍ୟ,ମର୍ତ୍ତ୍ୟ ଓ ଉଦ୍ଧତ ହେବେ । ଏମାନଙ୍କର ସଂଖ୍ୟା ଦଶ । ମହାତ୍ମାମାନେ ବଧଯୋଗ୍ୟ ହେଲେ ମଧ୍ୟ କେବେହେଲେ ନିହତ ହୁଅନ୍ତି ନାହିଁ — ଈହାମୃଗର ଏହାହିଁ ହେଉଛି ପ୍ରଧାନ କାର୍ଯ୍ୟ । ମତାନ୍ତରରେ କୁହାଯାଏ ଯେ, ଏହା ଏକାଙ୍କ ଏବଂ ଦେବତା ହେବେ ଏହାର ନାୟକ । ଆଉ କେହି କୁହନ୍ତି ଯେ, ଏହା ଦିବ୍ୟ ସ୍ତ୍ରୀ ହେତୁକ ଯୁଦ୍ଧ-ବିଷୟକ ହେବ ଏବଂ ଏହାର ନାୟକସଂଖ୍ୟା ହେବ ଛଅ । ପୁଣି କେହି ବାରଜଣ ପାତ୍ର କଥା ମଧ୍ୟ କହିଛନ୍ତି । ଏହାର କଥାବସ୍ତୁରେ ଅଲଭ୍ୟ ସ୍ତ୍ରୀ ପ୍ରାପ୍ତି ହେତୁ ବହୁ ଯୁଦ୍ଧ-ବିଗ୍ରହ, ଅପହରଣ ଆଦି ନାଟକୀୟ ବ୍ୟାପାର ସ୍ଥାନ ପାଉଥିବାରୁ ଏହା ବେଶ୍ ରୋମାଂଚକର ହୋଇଥାଏ । ଏଥିରେ ପାରସ୍ପରିକ ସଂଘର୍ଷ ଅବଶ୍ୟ ଦେଖାଇଦିଆଯାଏ; ତେବେ ଶେଷରେ କୌଣସି ଏକ ଛଳନାଦ୍ୱାରା ବାତାବରଣକୁ ଶାନ୍ତ କରିଦିଆଯାଏ । ନାୟକ ତଥା ଇତିବୃତ୍ତ ଉଭୟ ପ୍ରଖ୍ୟାତ ହେବା ବାଞ୍ଛନୀୟ । ବୃତ୍ତି ମଧ୍ୟରେ ଭାରତୀ, ସାତ୍ୱତୀ ଓ ଆରଭଟୀର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ରହିବ । ଏଥିରେ 'ରତି'ର କ୍ଷଣସ୍ଥାୟୀ ଆଭାସ ରହୁଥିବାରୁ ଶୃଙ୍ଗାରର ଯୋଗ ଅଳ୍ପ ଏବଂ କୈଶିକୀର ବିରଳ କିମ୍ବା ନଗଣ୍ୟ ସ୍ଥିତି ହେତୁରୁ ଏହା ଲାଳିତ୍ୟ, ସୌକୁମାର୍ଯ୍ୟରୁ କିଛି ବଂଚିତ । ରାମଚନ୍ଦ୍ର- ଗୁଣଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ମତରେ ଏଥିରେ ବାରଜଣ ପାତ୍ର ରହିବେ । ଇତିବୃତ୍ତ ପ୍ରଖ୍ୟାତ, କଳ୍ପିତ କିମ୍ବା ମିଶ୍ର ହୋଇପାରେ । ରୂପ ଗୋସ୍ୱାମୀ ଏହାକୁ 'ମିଶ୍ର' ରୂପରେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । 'ଈହା'ର ଅର୍ଥ 'ଅଭିଳାଷ' ତଥା 'ମୃଗ' ଶବ୍ଦର ଅର୍ଥ

Digitized by srujanika@gmail.com

ତୃଣାନୁସନ୍ଧାନକାରୀ । ଏଣୁ ଯେଉଁଠି ଅଲଭ୍ୟ ନାୟିକାର ଅନୁସନ୍ଧାନତତ୍ପର ନାୟକକୁ ନେଇ କଥାବସ୍ତୁର ବିକାଶ ସାଧିତ ହୁଏ, ତାକୁହିଁ 'ଈହାମୃଗ' କୁହାଯାଏ । ଏଥିରେ ପୁଣି ପତାକା-ନାୟକ ମଧ୍ୟ ମଂଚକୁ ଆସନ୍ତି । ସେ ଦିବ୍ୟ ବା ମାନବ ହୋଇପାରନ୍ତି; ତେବେ ନାୟକଙ୍କର ସହାୟତା ହେଉଛି ତାଙ୍କର ପ୍ରଧାନ କାର୍ଯ୍ୟ । ବିଶ୍ୱନାଥ ଏହାର ପାତ୍ରସଂଖ୍ୟା ଦଶରୁ ବାର ମଧ୍ୟରେ ସୀମିତ ରହିବ ବୋଲି କହନ୍ତି । ଶାରଦା ତନୟ ଭୟାନକ ତଥା ବୀଭତ୍ସକୁ ବାଦ୍ ଦେଇ ଆଉ ଛ'ଟି ରସ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇବା କଥା କହିଲେ । ଏହା ପ୍ରାଚୀନ ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଏହାର ସେତେବେଳକାର କୌଣସି ଉଦାହରଣ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ନାହିଁ । ତେବେ ବତ୍ସରାଜକୃତ 'ରୁକ୍ମିଣୀହରଣ' ଏବଂ କୃଷ୍ଣମିଶ୍ରକୃତ 'ବୀର ବିଜୟ' ହେଉଛି ଈହାମୃଗର ଦୁଇଟି ଚମତ୍କାର ଉଦାହରଣ ।

ଏଠାରେ ଭରତ-ନିର୍ଦ୍ଦେଶିତ ନାଟକର ଦଶଟି ବିଭାଗ ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା ଦିଆଗଲା । ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ ଯେ, ବିଷୟବସ୍ତୁ, କାର୍ଯ୍ୟ, ବୃତ୍ତି, ରସ ଓ ଅଙ୍କ ପ୍ରଭୃତି ବହୁ ଉପାଦାନକୁ ବିଚାରକୁ ନେଇ ଏହି ଶ୍ରେଣୀ-ବିଭାଗ କରାଯାଇଛି । ବିଶେଷକରି ବିଷୟ, କାର୍ଯ୍ୟ ଓ ନାୟକର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଶ୍ରେଣୀ-ବିଭାଗର ପ୍ରଧାନ ନିୟାମକ ହୋଇଛି । ତେବେ କେତେକଙ୍କ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଅବୟବ - ଆୟତନ ପ୍ରଭୃତିକୁ ମଧ୍ୟ ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବିଚାରକୁ ନିଆଯାଇଛି । ପୂର୍ଣ୍ଣ ସନ୍ଧିଯୁକ୍ତ, ଖ୍ୟାତବୃତ୍ତ, ନାଟ୍ୟରଚନାକୁ ନାଟକ ତଥା ପୂର୍ଣ୍ଣାବୟବ ସାମାଜିକ ବିଷୟକ ନାଟ୍ୟରଚନାକୁ ପ୍ରକରଣ କୁହାଯାଇଛି । ପ୍ରହସନ ସହିତ ସେ ଦେଶର ଫାର୍ଶ ବା କମେଡ଼ିର କେତେକ ସାଦୃଶ୍ୟ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇଥାଏ । ପରବର୍ତ୍ତି କାଳରେ ଧନଞ୍ଜୟ (ଦଶମ ଶତକ) ଏବଂ ବିଶ୍ୱନାଥ (ତ୍ରୟୋଦଶ ଶତକ) ଏହି ବିଭାଗକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଛନ୍ତି ।

ଧନଞ୍ଜୟ ନାଟକର ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରିବାକୁ ଯାଇ କହିଛନ୍ତି, "ଅବସ୍ଥାନୁକୃତିର୍ନାଟ୍ୟଂ ରୂପଂ ଦୃଶ୍ୟତୟୋଚ୍ୟ ତେ, ରୂପକଂ ତଦ୍ ସମାରୋପାଦ୍ ଦଶଧୈବ ରସାଶ୍ରୟମ୍" । ଏଥିରେ ମୁଖ୍ୟତଃ ତିନୋଟି କଥା କୁହାଯାଇଛି; ଯଥା– (କ) ଅବସ୍ଥାନୁକୃତି ହେଉଛି ନାଟକ, (ଖ) ଆରୋପ ହେଉଛି ରୂପକର ମୂଳ ଭିତ୍ତି, (ଗ) ରସାଶ୍ରୟରୁ ରୂପକର ଦଶଟି ବିଭାଗ ହୋଇଛି । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ ରୂପକର ଏଇ ଦଶଟି ବିଭାଗମାତ୍ର ଦେଖାଇ ନିବୃତ୍ତ ରହିଛନ୍ତି; ମାତ୍ର ବିଶ୍ୱନାଥ କବିରାଜ ଏହାର ଆହୁରି ଅଠରଟି ଉପବିଭାଗ ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା ଦେଇଛନ୍ତି । ତ୍ରୟୋଦଶ ଶତକ ବେଳକୁ ସେ ସବୁ ଯେ, ପ୍ରଚଳିତ ଥିଲା ତାହାର ପ୍ରମାଣ ସ୍ୱରୂପ ବିଶ୍ୱନାଥ ଉଦାହରଣ ମଧ୍ୟ ଦେଇଛନ୍ତି । ଉପରୂପକ ଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି (୧) ନାଟିକା, (୨) ତ୍ରୋଟକ, (୩) ଗୋଷ୍ଠୀ, (୪) ସଟ୍ଟକ, (୫) ନାଟ୍ୟ ରାସକ, (୬) ପ୍ରସ୍ଥାନ, (୭) ଉଲ୍ଲାପ୍ୟ, (୮) କାବ୍ୟ, (୯) ପ୍ରେଙ୍ଖଣ, (୧୦) ରାସକ, (୧୧) ସଂଲାପକ, (୧୨) ଶ୍ରୀ ଗଦିତ, (୧୩) ଶିଳ୍ପକ, (୧୪) ବିଳାସିକା, (୧୫) ଦୁର୍ମଲ୍ଲିକା, (୧୬) ପ୍ରକରଣିକା, (୧୭) ହଲ୍ଲୀଶ, (୧୮) ଭାଣିକା । ଏହି ସବୁ ବିଭାଗ ସମ୍ପର୍କରେ ସଂକ୍ଷେପରେ କିଛି ଆଲୋଚନା କରାଯାଉଛି ।

(୧) ନାଟିକା : ଏହା ନାଟକର ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ରୂପ । ବୃତ୍ତ କାଳ୍ପନିକ । ଅଙ୍କସଂଖ୍ୟା ଚାରି । ଏହାର ନାୟକ ପ୍ରଖ୍ୟାତ ରାଜା ଏବଂ ଧୀର ଲଳିତ ପ୍ରକୃତିର । ନାୟିକା ମୁଖ୍ୟତଃ ଅନ୍ତଃପୁରିକା,

Digitized by srujanika@gmail.com

ନୃତ୍ୟ-ସଂଗୀତନିପୁଣା, ନୃପବଂଶଜା ଏବଂ ନବାନୁରାଗରେ ଆବେଗ-ପ୍ରବଣା । କଥାବସ୍ତୁରେ ଜଣେ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱଶାଳିନୀ ପ୍ରବୀଣା ମାନବତୀ ମହିଷୀଙ୍କ ଉପସ୍ଥିତି ଥାଏ । ନାୟକ ନାୟିକା ତାଙ୍କର କର୍ତ୍ତୃତ୍ୱ ସ୍ୱୀକାର କରନ୍ତି । ଏହାର ବୃତ୍ତି କୈଶିକୀ ଏବଂ ସ୍ୱଳ୍ପ ବିମର୍ଶ ସହିତ ଅନ୍ୟ ଚାରି ସନ୍ଧି ରହିଥାଏ । ଏହାର ଉଦାହରଣ ହେଉଛି ଶ୍ରୀହର୍ଷଙ୍କର ରତ୍ନାବଳୀ ।

(୨) ତ୍ରୋଟକ : ଏହାର ଅଙ୍କସଂଖ୍ୟା ପାଞ୍ଚ, ସାତ, ଆଠ କିମ୍ବା ନଅ ହୋଇପାରେ । ଏହାର ନାୟକ ଉଦାତ୍ତ ପ୍ରକୃତିର ମର୍ତ୍ତ୍ୟମାନବ ହୋଇଥିବା ସ୍ଥଳେ ନାୟିକା ଦିବ୍ୟ ସ୍ତ୍ରୀ ହୁଅନ୍ତି । ବିଦୂଷକ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଙ୍କରେ ଉପସ୍ଥିତ ଥାଏ । ମୁଖ୍ୟ ରସ ଶୃଙ୍ଗାର ଏବଂ ବୃତ୍ତି କୈଶିକୀ ତଥା ଭାରତୀ । ଏହା ନାଟକର ଏକ ରୂପଭେଦ ମାତ୍ର ,ଏହାର ଉଦାହରଣ ରୂପେ କାଳିଦାସଙ୍କର 'ବିକ୍ରମୋର୍ବଶୀ'କୁ ନିଆଯାଇଛି ।

(୩) ଗୋଷ୍ଠୀ : ଏହା ଏକାଙ୍କ ଏବଂ ଶୃଙ୍ଗାରରସାତ୍ମକ କୈଶିକୀ ବୃତ୍ତିସମ୍ପନ୍ନ ହୋଇଥାଏ । କଥାବସ୍ତୁର ଗର୍ଭ ତଥା ବିମର୍ଶ ସନ୍ଧି ନ ଥାଏ । ଏଥିରେ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀ ରୂପରେ ଦଶଜଣ ପୁରୁଷ ଏବଂ ଛଅଜଣ ନାରୀ ରହନ୍ତି । ଏହାର ନାୟକ ଅପ୍ରାକୃତ କିମ୍ବା ଦିବ୍ୟାଦିବ୍ୟ ହୋଇପାରେ । ବିଶ୍ୱନାଥ 'ରୈବତ-ମଦନିକା'କୁ ଏହାର ଉଦାହରଣରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି ।

(୪) ସଟ୍ଟକ : ଗଠନରୀତିଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହା ନାଟିକାର ସମଗୋତ୍ରୀୟ । କେବଳ ଏଥିରେ ବିଷ୍କମ୍ଭକ ଓ ପ୍ରବେଶକ ନ ଥାଏ । ସମଗ୍ର ନାଟକଟି ପ୍ରାକୃତଭାଷାରେ ରଚିତ ହୋଇଥାଏ । ତେବେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶନା ଅଂଶଟି ସଂସ୍କୃତରେ ଲେଖାଯାଏ । ଏହାର ବୃତ୍ତି କୈଶିକୀ, ଚାରୋଟି ଅଙ୍କ ଏବଂ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଙ୍କକୁ କୁହାଯାଏ ଯବନିକା । ରାଜା ଶୌରସେନ ପ୍ରାକୃତରେ କଥାବାର୍ତ୍ତା କରନ୍ତି । ଅନ୍ୟ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଙ୍କ ପାଇଁ ମାଗଧୀ ପ୍ରାକୃତ । ଏଥିରେ 'ଅଦ୍‌ଭୁତ' ରସର ଯୋଜନା କରାଯାଇଥାଏ । ଉଦାହରଣ ହେଉଛି – ରାଜଶେଖର କୃତ 'କର୍ପୂର ମଞ୍ଜରୀ' ।

(୫) ନାଟ୍ୟରାସକ : ଏହା ଏକାଙ୍କ ଏବଂ ପାଞ୍ଚଟି ଚରିତ୍ରବିଶିଷ୍ଟ । ନାୟକ ଉଦାତ୍ତ ଚରିତ୍ରବିଶିଷ୍ଟ ଏବଂ ପୀଠମର୍ଦ୍ଦ ତା'ର ସହାୟକରୂପରେ କଳ୍ପିତ ହୁଏ । ତାଳ, ଲୟ ଇତ୍ୟାଦିର ପ୍ରୟୋଗ ଏଥିରେ ଖୁବ୍ ଥାଏ । ଏଥିରେ ହାସ୍ୟରସର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ତଥା ବିପ୍ରଲମ୍ଭ ଶୃଙ୍ଗାରର ସ୍ୱଳ୍ପତା ରହିଥାଏ । ମୁଖ ଏବଂ ନିର୍ବହଣ ସନ୍ଧିର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଏ । ନାୟିକା-ପ୍ରକୃତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବାସକସଜ୍ଜା ତଥା ରୂପଗର୍ବିତା ହୋଇଥାଏ । ଏଥିରେ ନୃତ୍ୟର ଏକ ଭୂମିକା ଥାଏ । ଉଦାହରଣ – 'ନର୍ମବତୀ', 'ବୀଣାବତୀ' ଇତ୍ୟାଦି ।

(୬) ପ୍ରସ୍ଥାନ : ପ୍ରିୟଜନ ପ୍ରବାସଗମନ ହେତୁ ଏଥିରେ ବିପ୍ରଲମ୍ଭ ଶୃଙ୍ଗାର ତଥା ନବାନୁରାଗ ବର୍ଣ୍ଣନ ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ ଦେଖାଯାଇଥାଏ । ଅଙ୍କସଂଖ୍ୟା ଦୁଇ ଏବଂ ଭାରତୀ ତଥା କୈଶିକୀ ବୃତ୍ତି ରୂପରେ ଥାଏ । ନାୟକ ହୁଏ ହୀନ କିମ୍ବା ଦାସ ଏବଂ ବିଟ୍ ଉପନାୟକ ରୂପରେ ଥାଏ । ନାୟିକା ହୁଏ ଦାସୀ । ମୁଖ ତଥା ନିର୍ବହଣ ସନ୍ଧିର ଯୋଜନା କରାଯାଏ । ତାଳଲୟବଦ୍ଧ ନୃତ୍ୟର ପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟ ଏଥିରେ ଥାଏ । ଶେଷରେ ବୀରରସର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଏ । ତେଣୁ ଏହି ନୃତ୍ୟ ରୂପକ ଏକାଧାରରେ ସୁକୁମାର ତଥା ଉଦ୍ଧତ । ଉଦାହରଣ–'ଶୃଙ୍ଗାର ତିଳକମ୍' ।

(୭) ଉଲ୍ଲାପ୍ୟ : ଏହା ଏକାଙ୍କ କିମ୍ବା ତିନି ଅଙ୍କବିଶିଷ୍ଟ ହୁଏ । ଏହାର ନାୟକ ଉଦାତ୍ତ ଏବଂ

Digitized by srujanika@gmail.com

କଥାବସ୍ତୁ ଦିବ୍ୟ । ଏଥିରେ ଶୃଙ୍ଗାର, ହାସ୍ୟ ତଥା କରୁଣ ରସର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଏ ଏବଂ ଯବନିକା ଅନ୍ତରାଳରୁ ସୁଲଳିତ ସଙ୍ଗୀତର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଏ । ବିମର୍ଶକୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ ଅନ୍ୟ ଚାରି ସନ୍ଧି ଏଥିରେ ଉପସ୍ଥିତ ଥାଆନ୍ତି । 'ସାହିତ୍ୟ-ଦର୍ପଣ'କାର ଏଥିରେ ଚାରିଜଣ ନାୟିକାର ବ୍ୟବସ୍ଥା ଦେଖିଛନ୍ତି ଏବଂ ବହୁ ସଂଗ୍ରାମକ୍ଷୟୀ ଘଟଣା ସ୍ଥାନ ପାଇବା କଥା ମଧ୍ୟ କହିଛନ୍ତି । ଉଦାହରଣ– 'ଦେବୀ ମହାଦେବମ୍' ।

(୮) କାବ୍ୟ : 'ରାଗକାବ୍ୟ' ଏହାର ଅନ୍ୟ ଏକ ନାମ । ଏହା ନୃତ୍ୟ-ଗୀତପ୍ରଧାନ । ଜଣେ ପାତ୍ର ଏଥିରେ ଧାରାବାହିକଭାବେ ଗୋଟିଏ କଥାର ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଥାଏ । ଏଥିରେ ଆରଭଟୀକୁ ବାଦ୍ ଦେଇ ଅନ୍ୟ ବୃତ୍ତି ତଥା ଗର୍ଭ ଓ ବିମର୍ଶ ସନ୍ଧିକୁ ଛାଡ଼ି ଅନ୍ୟ ସନ୍ଧିର ଯୋଜନା ରଖାଯାଏ । ରସରୂପରେ ଏଥିରେ ହାସ୍ୟ ତଥା ଶୃଙ୍ଗାର ରସର ପ୍ରୟୋଗ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଖଣ୍ଡମାତ୍ରା, ଦ୍ୱିପାଦିକା, ଭଗ୍ନତାଳ ଭଳି ସଂଗୀତଦ୍ୱାରା ଏହାକୁ ମଣ୍ଡିତ କରାଯାଏ । ଉଦାହରଣ– 'ରାଘବବିଜୟ' ।

(୯) ପ୍ରେଙ୍ଖଣ : ଏହା ମଧ୍ୟ ଏକାଙ୍କ । କାମଦହନ ଭଳି କଥା ଏଥିରେ ଲଳିତ ନୃତ୍ୟମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୁଏ । ନାୟକ ଉତ୍ତମ କିମ୍ବା ମଧ୍ୟମ ହୋଇପାରେ । ସୂତ୍ରଧାର, ବିଷ୍କମ୍ଭକ ତଥା ପ୍ରସ୍ତାବନା ଇତ୍ୟାଦି ଏଥିରେ ନ ଥାଏ । ନେପଥ୍ୟରୁ ନାନ୍ଦୀର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଏ । ବିପତ୍ତି, ଅନୁଚିନ୍ତା ତଥା ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ପ୍ରଭୃତି ସେଇଠୁ ଜଣାଇ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଗର୍ଭ ଏବଂ ବିମର୍ଶ ସନ୍ଧି ଏଥିରେ ନ ଥାଏ । ନାୟକ ହୀନ ବ୍ୟକ୍ତି । ଉଦାହରଣ– 'ବାଳିବଧ' ।

(୧୦) ରାସକ : ଏହା ଏକାଙ୍କ ଏବଂ ପଞ୍ଚପାତ୍ରବିଶିଷ୍ଟ । ଏଥିରେ ଭାରତୀ, କୈଶିକୀ, ବୃତ୍ତି ତଥା ନାନା ଭାଷାର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଏ । ନୃତ୍ୟଗୀତ ମଧ୍ୟ ଥାଏ । ସୂତ୍ରଧାର ନ ଥାଏ । ଏହାର ନାୟିକା ପ୍ରଖ୍ୟାତ ତଥା ନାୟକ ମନ୍ଦ ହୁଏ । ସନ୍ଧି ରୂପରେ ଏଥିରେ ମୁଖ ଓ ନିର୍ବହଣ ସନ୍ଧିର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଏ । ଏହାର ଉଦାହାରଣ– 'ମେନକାହିତମ୍' ।

(୧୧) ସଂଳାପକ : ଏହା ତିନି କିମ୍ବା ଚାରି ଅଙ୍କବିଶିଷ୍ଟ ହୋଇଥାଏ । ଏହାର ନାୟକ ସାଧାରଣ, ଶଠ ଏବଂ କଥାବସ୍ତୁ, ପ୍ରଖ୍ୟାତ, କଳ୍ପିତ କିମ୍ବା ମିଶ୍ର ହୋଇପାରେ । ବେଳେବେଳେ ଏଥିରେ ଶୃଙ୍ଗାର ତଥା ହାସ୍ୟ ରସର ପ୍ରୟୋଗ ନ ଥାଏ । ବିଶ୍ୱନାଥ ଏଥିରେ କରୁଣରସ ନ ଥିବା କଥା ମଧ୍ୟ କହନ୍ତି । ବୃତ୍ତି ରୂପରେ କୈଶିକୀ ତଥା ଭାରତୀ ବୃତ୍ତି ଏଥିରେ ରହିବ ନାହିଁ । ନଗର-ଅବରୋଧ, ପ୍ରବଂଚ଼ନା, ସଂଗ୍ରାମ ପ୍ରଭୃତି ଦୃଶ୍ୟ ଏଥିରେ ରହିବ । ପ୍ରତିମୁଖକୁ ଛାଡ଼ି ଅନ୍ୟ ସବୁ ସନ୍ଧି ରହିବ । ନାୟକସଂଖ୍ୟାରେ ତିନି । ଉଦାହରଣ–'ମାୟା କାପାଳିକ' ।

(୧୨) ଶ୍ରୀ ଗଦିତ : ଏହା ଏକାଙ୍କ ଏବଂ ଗେୟ । ବିରହିଣୀ ନାୟିକା ପ୍ରିୟ ସ୍ମୃତିରେ କରୁଣରସାତ୍ମକ ଗାନ ଗାଉଥିବାର ଦେଖାଯାଏ । ନାୟକ ତଥା ନାୟିକା ଉଭୟ ପ୍ରଖ୍ୟାତ । ଗର୍ଭ ତଥା ବିମର୍ଶ ସନ୍ଧିକୁ ଛାଡ଼ି ଅନ୍ୟ ତିନି ସନ୍ଧି ରହିବ । ଭାରତୀ ବୃତ୍ତିର ବାହୁଲ୍ୟ ଥାଏ । ଏଥିରେ ଆକ୍ରୋଶ, ପ୍ରଶଂସା, ନିନ୍ଦାର ଏକ ସମନ୍ୱୟ ଘଟାଯାଇଥାଏ । ଉଦାହରଣ– 'କ୍ରୀଡ଼ା ରସାତଳ' । ବୃତ୍ତ ପ୍ରଖ୍ୟାତ ହୁଏ ।

(୧୩) ଶିଳ୍ପକ : ଏହା ସର୍ବରସପ୍ରଧାନ ଚାରିଅଙ୍କବିଶିଷ୍ଟ । ଚାରୋଟିଯାକ ବୃତ୍ତିଥାଏ ।

Digitized by srujanika@gmail.com

ନୃତ୍ୟର ବାହୁଲ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ । ଶାନ୍ତ ଓ ହାସ୍ୟ ରସ ନ ରହିବା କଥା ବୋଲି କେହି କେହି କହନ୍ତି । ଏହାର ନାୟକ ବ୍ରାହ୍ମଣ ଏବଂ ଉପନାୟକ ଅନୁଦାତ୍ତ । ଶ୍ମଶାନ ଆଦିର ବର୍ଣ୍ଣନା ଥାଏ । ଏହାର ସତାଇଶଟି ଅଂଗ ଥାଏ । ଉଦାହରଣ– 'କନକାବତୀ ମାଧବ' ।

(୧୪) ବିଳାସିକା : ଏକାଙ୍କ । ଏହି ଉପରୂପକ ଶୃଙ୍ଗାର ବହୁଳ ଏବଂ ଏଥିରେ ଦଶଟି ଲାସ୍ୟାଙ୍ଗ ରହିଥାଏ । ଏଥିରେ ନାୟକ ତ ନଥାଏ, ତେବେ ପାତ୍ରରୂପରେ ବିଟ, ବିଦୂଷକ ତଥା ପୀଠମର୍ଦ୍ଦ ଥାଆନ୍ତି । ଗର୍ଭ, ବିମର୍ଶ ସନ୍ଧି ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ ତିନି ସନ୍ଧି ଥାଏ । ଏହାର କଥାବସ୍ତୁ ସୁନ୍ଦର । ନେପଥ୍ୟରୁ କଥାବସ୍ତୁକୁ ଚମତ୍କାର ଭାବରେ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଏ । ଏହାର କୌଣସି ଉଦାହରଣ ଦିଆଯାଇନାହିଁ ।

(୧୫) ଦୁର୍ମଲ୍ଲିକା : ଏହା ଚାରି ଅଙ୍କର । ଏହାର ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କ ତିନି ନାଡ଼ିକା; ଅର୍ଥାତ ବାଅଶୀ ମିନିଟ୍‌ର ହୋଇଥାଏ । ଏଥିରେ ବିଟର କ୍ରୀଡା ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଏ । ଦ୍ୱିତୟ ଅଙ୍କ ପାଞ୍ଚ ନାଡ଼ିକା ଅର୍ଥାତ୍ ପ୍ରାୟ ଦୁଇଘଣ୍ଟାର ଏବଂ ଏଥିରେ ବିଦୂଷକର ହାସ୍ୟାମୋଦ ପରିବେଷଣ କରାଯାଏ । ତୃତୀୟ ଅଙ୍କ ଛଅନାଡ଼ିକା ଅର୍ଥାତ ଦୁଇଘଣ୍ଟା ଚବିଶ ମିନିଟ୍‌ର, ଯେଉଁଠି ପୀଠମର୍ଦ୍ଦ ନାୟକର ଅଭିନୟ ଦେଖାଯାଏ । ଏଥିରେ କୈଶିକୀ ତଥା ଭାରତୀ ବୃତ୍ତି ଏବଂ ଗର୍ଭ ସନ୍ଧି ନ ଥାଏ । ଭୋଜଙ୍କ ମତରେ ଏଥିରେ ଦୂତୀ, ଚୌର୍ଯ୍ୟରତି ଏବଂ ଯୁବକ-ଯୁବତୀଙ୍କ ରହସ୍ୟୋଦ୍‌ଭେଦନ କରାଯାଇଥାଏ । ଶେଷ ଅଙ୍କଟି ଦଶ ନାଡ଼ିକା; ଅର୍ଥାତ୍ ଚାରିଘଣ୍ଟାର ଏବଂ ଏଥିରେ ନାୟକର ଅଭିନୟ ଦେଖାଯାଏ । ଉଦାହରଣ– 'ବିନ୍ଦୁମତୀ' ।

(୧୬) ପ୍ରକରଣିକା : ଏହାର ନାୟକ ଧୀର-ପ୍ରଶାନ୍ତ, ବିପ୍ର, ବଣିକ କିମ୍ବା ଅମାତ୍ୟ ଏବଂ ନାୟିକା ସମାନ ଜାତିର । ଏହା ପାତ୍ରୀ ବହୁଳ ହୋଇଥାଏ । ଦୁଃଖର ପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟ ହେତୁ କୈଶିକୀ ବୃତ୍ତି ଅଳ୍ପ ଥାଏ । ଶୃଙ୍ଗାରରସ ତଥା ଚାରିଟି ସନ୍ଧି ଥାଏ । ବିଶ୍ୱନାଥ ଏହାର ନାୟକ ସାର୍ଥବାହ ଏବଂ ନାୟିକା ରାଜକୁଳଜା ହେବେ ବୋଲି କହନ୍ତି । ଏହାର କୌଣସି ଉଦାହରଣ ଉପଲବ୍ଧ ନୁହେଁ ।

(୧୭) ହଲ୍ଲୀଶ : ଏହା ନୃତ୍ୟପ୍ରଧାନ ଏବଂ ଏକାଙ୍କ । ଏଥିରେ ପାଞ୍ଚ କିମ୍ବା ଛଅ ପାତ୍ର ଥାଆନ୍ତି । ଏମାନେ ପ୍ରଖ୍ୟାତ, ଦକ୍ଷିଣ ଏବଂ ଲଳିତ ସ୍ୱରୂପବିଶିଷ୍ଟ । ବିପ୍ର, ବଣିକ, କ୍ଷତ୍ରିୟ ବା ଅମାତ୍ୟ ମଧ୍ୟରୁ ଏମାନେ ବଛାଯାଆନ୍ତି । ମୁଖ, ବିମର୍ଶ ସନ୍ଧି ସହିତ ଏଥିରେ କୈଶିକୀ ବୃତ୍ତି ଏବଂ ଶୃଙ୍ଗାରରସର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଏଥିରେ ମଣ୍ଡଳାକାର ନୃତ୍ୟ ଗୀତ ପ୍ରଯୁକ୍ତ ହୁଏ । ମୁଖ୍ୟ ନାୟକ ମଣ୍ଡଳ ମଝିରେ ଥାଏ; ଅନ୍ୟମାନେ ତାକୁ ଘେରି ନାଚନ୍ତି । ନାୟକ ତେଣୁ ଜଣେ । ଉଦାହରଣ– 'କେଳି ରୈବତକ' ।

(୧୮) ଭାଣିକା : ଏହା ନୃତ୍ୟପ୍ରଧାନ ଏକାଙ୍କ । ଏଥିରେ କିଛି ଚରିତ୍ର ଥାଆନ୍ତି । ନାୟିକା ଉଦାତ୍ତ ଏବଂ ବଚନନିପୁଣା ତଥା ନାୟକ ହୀନ ଓ ମନ୍ଦ ହୋଇଥାଏ । ମୁଖ ତଥା ନିର୍ବହଣ ସନ୍ଧି ଥାଏ । ଭାରତୀ ତଥା କୈଶିକୀ ବୃତ୍ତି ଥାଏ ଏବଂ ଶୃଙ୍ଗାରରସର ଗୁରୁତ୍ୱ ଅନୁଭୂତ ହୁଏ । ଏହାର ଅଙ୍ଗସଂଖ୍ୟା ସାତ । ଉଦାହରଣ– 'କାମଦତ୍ତା' ।

ଭରତ 'ଉପ-ରୂପକ' ସମ୍ପର୍କରେ ନୀରବ ରହିଛନ୍ତି । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ କୋହଳ ହିଁ ସର୍ବପ୍ରଥମେ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଉପରୂପକ ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା ଦେଲେ । ସେ ଡୋମ୍ବିକା (ବୌଦ୍ଧ ଚାର୍ଯ୍ୟମାନଙ୍କର ଦୋହାରେ ସୂଚିତ ଡୋମ୍ବୀ ଏହାର ନାୟିକା ହୋଇଥାଇପାରେ), ଭାଣ, ପ୍ରସ୍ଥାନ, ଭାଣିକା, ଷିଦ୍‌ଗକ (ଶିଙ୍ଗକ), ରାମାକ୍ରୀଡ଼, ହଲ୍ଲୀଶକ ତଥା ରାସକ ପ୍ରଭୃତି ବିଭାଗ କଥା କହିଲେ । ଧନଞ୍ଜୟ ଏହା ସହିତ 'ଗୋଷ୍ଠୀ' ବିଭାଗଟିକୁ ଯୁକ୍ତ କରିଥିଲେ । ମହାରାଜ ଭୋଜ ଉଭୟ ରୂପକ ଏବଂ ଉପରୂପକର ବାରଟି ଲେଖାଏଁ ବିଭାଗ କଥା କହିଲେ । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା ଶ୍ରୀଗଦିତ, ଦୁର୍ମଲ୍ଲିକା, ପ୍ରସ୍ଥାନ, କାବ୍ୟ, ଭାଣ, ଭାଣିକା, ଗୋଷ୍ଠୀ, ହଲ୍ଲୀଶକ, ନର୍ତ୍ତନକ, ପ୍ରେକ୍ଷଣକ, ରାସକ ତଥା ନାଟ୍ୟରାସକ । ବିଶ୍ୱନାଥ କବିରାଜ ଏହାର ଏକ ପୂର୍ଣ୍ଣରୂପ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରି ଏହାକୁ ଅଠରଟି ବିଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କଲେ । ବିଶ୍ୱନାଥଙ୍କ ପୂର୍ବରୁ ଏହାର ଏହି ନାମ ମଧ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ନାହିଁ ।

ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟରେ ଏକାଙ୍କଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ଦଶାଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଛି । ବିଷୟବସ୍ତୁ, ନାୟକ-ନାୟିକା, କାର୍ଯ୍ୟ, ରସ ଓ ଅଙ୍କ ପ୍ରଭୃତିକୁ ଆଖିରେ ରଖି ଏହାର ଶ୍ରେଣୀ ବିଭାଗ କରାଯାଇଛି । ସଂସ୍କୃତ ରୂପକ ଓ ଉପରୂପକ ମଧ୍ୟରେ କରୁଣ-ରସାତ୍ମକ ନାଟକ ଅପେକ୍ଷା ଅନ୍ୟ ରସର ନାଟକହିଁ ଅଧିକ । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ଦୁଃଖାନ୍ତ ନାଟକର ଘୋର ଅଭାବ; ଏହି କାରଣରୁ ଯେ, ଭରତ ଏ ଧରଣର ଘଟଣାକୁ ମଂଚରେ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିବା ନିମନ୍ତେ ନିଷେଧ କରିଦେଇଥିଲେ । ଆଲୋଚକ କୀଥ୍ ଏ ସମ୍ପର୍କରେ କହନ୍ତି ଯେ, ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ବ୍ରାହ୍ମଣ-ଶାସିତ ସମାଜରେ ସୃଷ୍ଟ । ବ୍ରାହ୍ମଣମାନେ ସାଧାରଣତଃ ଆଦର୍ଶବାଦୀ ହୋଇଥିବାରୁ ବାସ୍ତବତା ପ୍ରତି ପରାଙ୍ମୁଖ । ଏମାନେ ପ୍ରାରବ୍ଧ ଉପରେ ବିଶ୍ୱାସ ସ୍ଥାପନ କରିଥାଆନ୍ତି । ମଣିଷ ଯାହା କରେ, ତା'ର ଫଳ ତାକୁ ଭୋଗକରିବାକୁ ପଡ଼େ । ଏହାହିଁ ହେଉଛି ତା'ର ନିୟତି । ସେମାନଙ୍କର ଦର୍ଶନରେ ପୁରୁଷକାର ଉପରେ ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଏନାହିଁ । ଏହି କାରଣରୁ ଭାରତରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇନାହିଁ ବୋଲି କୀଥ୍‌ଙ୍କର ବିଶ୍ୱାସ । ଭାରତବର୍ଷରେ ପୁରୁଷକାର ଉପରେ କୌଣସି ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଛି କିମ୍ବା ନାହିଁ, ଏଠାକାର ଦୁଇ ପ୍ରାଚୀନ ମହାକାବ୍ୟ ରାମାୟଣ-ତଥା ମହାଭାରତ ଥରେ ଅନୁଧ୍ୟାନ କରି ଦେଖିଲେ ଜଣାପଡ଼ିଯିବ । ନିୟତି ବା ଅଦୃଷ୍ଟର ସାର୍ବଭୌମତାକୁ ସ୍ୱୀକାର କରିନିଆଯାଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ପୁରୁଷକାରକୁ ଏଠାରେ କଦାପି ଅସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇନାହିଁ । କର୍ଣ୍ଣଙ୍କର ସେଇ ଘୋଷଣା 'ଦୈବାୟତ କୁଳେ ଜନ୍ମ ମଦାୟତ ଚ ପୌରୁଷମ୍' ଏବେ ମଧ୍ୟ ଏ ଦେଶର ଅଗଣିତ ଭାଗ୍ୟାହତ ଜନତା ପାଇଁ ଦିଗ୍‌ଦର୍ଶକ ହୋଇ ରହିଛି । ତେଣୁ କୀଥ୍ ଏଠାରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି-ନାଟକର ଅଭାବ ସମ୍ପର୍କରେ ଯେଉଁ କାରଣ ଦର୍ଶାଇଛନ୍ତି, ତାହାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେବାର କୌଣସି କାରଣ ଆମେ ଦେଖୁନାହିଁ ।

ଅବଶ୍ୟ ଭାରତୀୟ ଦର୍ଶନ ସମ୍ପର୍କରେ କୀଥ୍ ଯାହା କହିଛନ୍ତି, ତହିଁରେ କିଛି ସତ୍ୟତା ରହିଛି । ଆଦର୍ଶବାଦୀ ଭାରତୀୟ ଦର୍ଶନର ମୂଳ ହେଉଛି ଜୀବନରୁ ଆନନ୍ଦର ସନ୍ଧାନ । ଜାଗତିକ ଦୁଃଖରୁ ମାନବସମାଜକୁ ଉଦ୍ଧାର କରିବା ପାଇଁ ଯୁଗେ-ଯୁଗେ ଏ ଦେଶରେ ବହୁ ମହାପୁରୁଷ ଜୀବନବ୍ୟାପୀ ଉଦ୍ୟମ କରିଯାଇଛନ୍ତି ଏବଂ ସେମାନଙ୍କ ନିଜସ୍ୱ ଅନୁଭୂତିକୁ ଆମ ପାଇଁ ଛାଡ଼ିଯାଇଛନ୍ତି । ସୃଷ୍ଟିର ରହସ୍ୟ ଉଦ୍‌ଘାଟନ କରିବାକୁ ଯାଇ ଏଠାରେ କୁହାଯାଇଛି "ଆନନ୍ଦାଦେବ ଇମାନି ଭୂତାନି ଜାୟନ୍ତେ, ଆନନ୍ଦେବ ନିଲୀୟନ୍ତେ ଚ" । ଆନନ୍ଦରୁ ସୃଷ୍ଟି ଏବଂ ପୁଣି ଆନନ୍ଦ ମଧ୍ୟରେ ଏହାର

Digitized by srujanika@gmail.com

ବିଲୁପ୍ତି । ଏହି କାରଣରୁ ଦୁଃଖକୁ ଏଠାରେ ସୁଖର ଅଗ୍ରଦୂତଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିନିଆଯାଏ । ଲୋକବିଶ୍ୱାସରେ ଏଇ ଧାରଣାଟି ଅତ୍ୟନ୍ତ ଦୃଢ଼। ''ଚକ୍ରବତ୍ ପରିବର୍ତ୍ତନ୍ତେ ଦୁଃଖାନି ଚ—ସୁଖାନି ଚ'' ଏଇ ମନ୍ତବ୍ୟ ସେଇ ବିଶ୍ୱାସର ଏକ ପ୍ରତିରୂପ । ମୃତ୍ୟୁ – ଯାହା ସୃଷ୍ଟିର ଚରମ ଦୁଃଖ – ତାହାକୁ ଏଠାରେ ଯେଉଁଭଳି ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇଛି, ତହିଁରେ ଜୀବନ ପ୍ରତି ଏଠାକାର ଦୃଷ୍ଟିକୋଣଟିକୁ ସ୍ପଷ୍ଟ ଅନୁଭବ କରିହୁଏ । 'ମରଣରେ ତୁହୁଁ ମମ ଶ୍ୟାମ ସମାନ' ମନ୍ତବ୍ୟରୁ ତାହା ଜଣାଯାଇଥାଏ । ଫଳ କଥା ହେଉଛି, ଜୀବନରେ ଦୁଃଖର ସ୍ଥାୟିତ୍ୱକୁ ଏଠାରେ ସ୍ରଷ୍ଟାମାନେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇନାହାନ୍ତି । ଏମିତିରେ ଜୀବନରେ ତାହାର ପରିମାଣ କିଛି କମ୍ ନୁହେଁ । ସାହିତ୍ୟରେ ସେଇ କଥାକୁ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇ ଜୀବନକୁ ଅଧିକ ଭାରାକ୍ରାନ୍ତ କରିବା ସେମାନଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ ନ ଥିଲା । ଦୁଃଖ, ବୈରାଗ୍ୟ – ଏ ସବୁକୁ ସେମାନେ ଅସ୍ୱୀକାର ତ କରିନାହାନ୍ତି; କେବଳ ପରିଣାମରେ ଏହାକୁ ଏଡ଼ାଇଯାଇଛନ୍ତି । ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ ଯେ, 'ମୃଚ୍ଛକଟିକ', 'ମୁଦ୍ରାରାକ୍ଷସ' ପ୍ରଭୃତି କେତୋଟି ମାତ୍ର ନାଟକକୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ, ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ସାଧାରଣ ଜନତାକୁ ନାଟକ ଭିତରକୁ ଆଣିନାହାନ୍ତି । ରାଜା-ରାଜୁଡ଼ା, ସାମନ୍ତ ପ୍ରଭୃତିଙ୍କର ଜୀବନଶୈଳୀ ସେମାନଙ୍କ ନାଟକର ବିଷୟ ହୋଇଥିବାରୁ, ସେମାନଙ୍କ ଦୁଃଖ ଯଥାସମ୍ଭବ ଏଥିରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି । ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ଏସବୁ ନାଟକର ଉପଭୋକ୍ତା ମଧ୍ୟ ଥିଲେ ସେଇମାନେ । କାବ୍ୟରୁ ସାମୟିକ ଆନନ୍ଦପ୍ରାପ୍ତି ଥିଲା ସେମାନଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ବୀରତ୍ୱ, ତ୍ୟାଗ, ଉଦାରତା, ପ୍ରେମ, ବିଚ୍ଛେଦ ଏବଂ ମିଳନ, ଚକ୍ରାନ୍ତ ପ୍ରଭୃତି ଥିଲା ସେମାନଙ୍କର ନିଜସ୍ୱ ଇଲାକାର ବିଷୟ । ସୁଖ ଏବଂ ସୁଖର ଚିନ୍ତା – ଏ ଦୁଇଟି ହେଉଛି ପ୍ରତ୍ୟେକ ମଣିଷର ପ୍ରକୃତିଗତ ଦୁର୍ବଳତା । କାବ୍ୟର ପରିଣାମରେ ଏହାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନିଆଯାଇ ଏ କଥାକୁ ସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇଛି । ଦୁଃଖ ବା ଯନ୍ତ୍ରଣାକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅସ୍ୱୀକାର କରାଯାଉଥିଲେ, ଭବଭୂତି କରୁଣରସର ଶ୍ରେଷ୍ଠତା ପ୍ରତିପାଦନ କରି ନ ଥାନ୍ତେ । ଏଠାରେ ନାଟକ ରଚିତ ତଥା ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା ରାଜପୃଷ୍ଠପୋଷକତାରେ, ଆନନ୍ଦ ଉତ୍ସବର ଅବସରରେ । ଦୁଃଖର କଥା ବର୍ଣ୍ଣନା କରି ନାଟ୍ୟକାର, କବି ରାଜଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ବିଷଣ୍ଣ କରିବାକୁ ନିଶ୍ଚୟ ଚାହିଁ ନ ଥିବେ । ଏହାର ଯେଉଁ ଚାପ ରାଜ- ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ସ୍ନାୟୁ ଉପରେ ପଡ଼ିବ, ତାହାର ପରିଣାମ ଯେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ପାଇଁ ଆଦୌ ଶୁଭଙ୍କର ହେବ ନାହିଁ, ଏକଥା ସେମାନେ ନିଶ୍ଚୟ ବୁଝିଥିବେ ।

ଭାରତରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନାଟକର ଅଭାବ ସମ୍ପର୍କରେ କୀଥ୍ ତିନୋଟି କଥା କହିଛନ୍ତି । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା (କ) ଭାରତୀୟମାନଙ୍କର ସଂସ୍କାର, (ଖ) ଅଦୃଷ୍ଟବାଦ ଉପରେ ସେମାନଙ୍କର ଦୃଢ଼ ବିଶ୍ୱାସ, (ଗ) କରୁଣରସ ପ୍ରତି ସେମାନଙ୍କର ପ୍ରକୃତିଗତ ବିମୁଖତା । ମାତ୍ର ଏସବୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣରୂପେ ସତ୍ୟ ନୁହେଁ । ଏଠାରେ ନାଟକ ଏଭଳି ଏକ ସାମାଜିକ ପରିବେଶରେ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି, ଯେଉଁଠି ବିଷାଦ ଅପେକ୍ଷା ଆନନ୍ଦକୁହିଁ ଜୀବନର ପରମ ତଥା ଚରମ ସତ୍ୟରୂପରେ ଗ୍ରହଣ କରିନିଆଯାଇଛି । ଭାରତର ଶାସ୍ତ୍ର-ପୁରାଣରୁ ଏଥିପାଇଁ ସମର୍ଥନ ମଧ୍ୟ ମିଳିଯାଇଛି । କାଳେ କିଏ ପ୍ରଥା ବାହାରକୁ ଯାଇ ଏହାର ବ୍ୟତିକ୍ରମ ଘଟାଇଦେବ, ଏଇ ଆଶଙ୍କାରେ ଭରତ ନିୟମ କରି ଦୁଃଖାନ୍ତ ନାଟକର ରଚନା ଓ ପ୍ରଦର୍ଶନକୁ ନିଷେଧ କରିଦେଇଛନ୍ତି । ଯେଉଁ କାରଣରୁ ଏହା

Digitized by srujanika@gmail.com

କରାଯାଉଥାଉ ନା କାହିଁକି, ଏହାପରେ ଆଉ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କର କୌଣସି ସ୍ୱାଧୀନତା ରହିନାହିଁ । ସେମାନେ ଚିହ୍ନାବାଟରେ ଚାଲିଛନ୍ତି ।

ମୋଟାମୋଟି ଭାବରେ ଏହାହିଁ ହେଉଛି ଏ ଦେଶର ଦୁଃଖାନ୍ତ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ନ ହେବାର ସମ୍ଭାବ୍ୟ କାରଣ । ଏଠାରେ ଆମେ ଭାରତରେ ନାଟକର ଯେଉଁ କେତୋଟି ବିଭାଗ ଓ ଉପବିଭାଗ ଦେଖାଯାଏ, ସେ ସମ୍ପର୍କରେ ସଂକ୍ଷେପରେ ଆଲୋଚନା କଲେ । କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ ଯେ, ଏସବୁ ବିଭାଗ ହେଉଛି ପ୍ରାଚୀନ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ବିଭାଗ । ଆଧୁନିକ ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟ-ସାହିତ୍ୟ, ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକର ଆଦର୍ଶରେ ଗଢ଼ାଯାଇଥିବାରୁ ଏହାର ସାମ୍ପ୍ରତିକ ବିଭାଗ ମଧ୍ୟ ସେ ଦେଶର ନାଟ୍ୟ ବିଭାଗର ଏକ ସମାନ୍ତରାଳ ରୂପ ମାତ୍ର । ଏଥର ସେ ବିଷୟରେ ଆଲୋଚନା କରାଯିବ । ତେବେ ତାହା ପୂର୍ବରୁ ସେ ଦେଶରେ ପ୍ରାଚୀନ ନାଟକର ଯେଉଁ ବିଭାଗ ଥିଲା, ତାହା ଦେଖାଇଦିଆଯିବ ।

(ଖ) ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ବିଭାଗ–

ଏ ଦେଶରେ ଭରତଙ୍କ ଭଳି ସେ ଦେଶରେ ଆରିଷ୍ଟଟଲ ତାଙ୍କର ପ୍ରସିଦ୍ଧ 'କାବ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ' (Poetics) ଗ୍ରନ୍ଥରେ ନାଟକ ବିଷୟରେ ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି । ତେବେ ଭରତଙ୍କ ଭଳି ଏହା ଏତେ ବିସ୍ତୃତ ନୁହେଁ । ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ସମୟ ତ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ହୋଇଛି; ତେବେ ଭରତଙ୍କ ସମୟ ଏପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସ୍ଥିର କରାଯାଇ ପାରି ନାହିଁ । ତେଣୁ ଏ ଉଭୟ ଆଚାର୍ଯ୍ୟଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରଥମ କିଏ, ତାହା ସଠିକ୍‌ଭାବେ ଜଣାଇବା ସମ୍ଭବ ହେଉ ନାହିଁ । ଆରିଷ୍ଟଟଲ ନାଟକକୁ ମୁଖ୍ୟତଃ ଦୁଇ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି– (କ) ଟ୍ରାଜେଡ଼ି; (ଖ) କମେଡ଼ି । ଏ ଦୁଇ ବିଭାଗ ମଧ୍ୟରେ ସେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିକୁ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ସ୍ଥାନ ଦେଇ କହନ୍ତି, "Tragedy makes man better than what he was, and Comedy makes him worse than what he was" –ଏଇ ମନ୍ତବ୍ୟରୁ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ସମ୍ପର୍କରେ ତାଙ୍କର କେତେ ଉଚ୍ଚ ଧାରଣା ଥିଲା, ତାହା ଜଣାଯାଇଥାଏ । ବଡ଼ ବିଚିତ୍ର କଥା, ଗ୍ରୀସ୍‌ରେ ଯେତେବେଳେ ଅଭିନୟ ଆରମ୍ଭ ହେଲା, ସେତେବେଳେ ସେ ଦେଶର ବହୁ ଜ୍ଞାନୀ, ଗୁଣୀ, ବିଦ୍ୱାନ୍ ଏହାର ବିରୋଧ କରିଥିଲେ । ପ୍ଲାଟୋଙ୍କ କଥା ତ ପୂର୍ବରୁ କୁହାଯାଇଛି । ଆଇନ୍‌ଜୀବୀ ସୋଲନ୍ ଅଭିନୟ ସମ୍ପର୍କରେ ସାବଧାନ ବାଣୀ ଉଚ୍ଚାରଣ କରି କହିଥିଲେ, "ଅଭିନୟ ପ୍ରତି ସାବଧାନ ରହ; କାରଣ ଏହା ଦିନେ ବାସ୍ତବ ଜୀବନକୁ କଳୁଷିତ କରିଦେବ ।" ତାଙ୍କର ଭବିଷ୍ୟଦ୍‌ବାଣୀ କେତେଦୂର ଅଭ୍ରାନ୍ତ ପ୍ରମାଣିତ ହୋଇଛି, ତାହା ବିବେଚନା କରି ଦେଖାଯାଇପାରେ ।

ଗ୍ରୀସ୍‌ରେ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି ଡାଓନିସାସ୍ ଉପାସନା ଉତ୍ସବ ମଧ୍ୟରୁ । ଏଇ ଉତ୍ସବଟି ଦୁଇ ପର୍ବରେ ବିଭକ୍ତ । ପ୍ରଥମ ପର୍ବରେ ଦେବତାଙ୍କର ମୃତ୍ୟୁଜନିତ ଶୋକ ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟ ପର୍ବରେ ତାଙ୍କର ପୁନର୍ଜୀବନପ୍ରାପ୍ତିର ଆନନ୍ଦ । ପ୍ରଥମର ପରିଣତି ହେଉଛି ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟର ପରିଣତି କମେଡ଼ି । ଭୟ, ବିସ୍ମୟ ମିଶ୍ର, କରୁଣରସାତ୍ମକ ନାଟକ ହେଉଛି ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଏବଂ ପ୍ରମତ୍ତ ଆନନ୍ଦଜନିତ ସୃଷ୍ଟ ଲଘୁ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ନାଟକ ହେଉଛି କମେଡ଼ି । ଏସିଲସ୍, ସଫୋକ୍ଲିସ୍,

Digitized by srujanika@gmail.com

ୟୁରିପାଇଡ଼ିସ୍ ପ୍ରମୁଖ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନାଟକ ଲେଖିଥିଲାବେଳେ ଆରିଷ୍ଟୋ ଫେନ୍‌ସ ପ୍ରମୁଖ କମେଡ଼ି ନାଟକ ଲେଖିଛନ୍ତି ।

(୧) ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନାଟକ –

ଯେଉଁ ଘଟଣା 'Arousing pity and fear' କରୁଣା ଓ ଭୟର ଯୁଗବଦ୍ ସ୍ରଷ୍ଟା, ତାହାର 'serious imitation' ହେଉଛି ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନାଟକ । ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଏହାର ଚାରୋଟି ଉପବିଭାଗ ଥିବାର ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିଛନ୍ତି । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା (କ) ଜଟିଳ (complex), (ଖ) କରୁଣରସସିକ୍ତ (pathetic), (ଗ) ନୀତିମୂଳକ (ethical), (ଘ) ସରଳ (simple) ।

ଗୋଟିଏ ନିର୍ଦ୍ଦୋଷ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି(Perfect Tragedy)ର ଲକ୍ଷଣ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିବାକୁ ଯାଇ ସେ କହନ୍ତି ଯେ, ଗଠନଶୈଳୀଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହା ଜଟିଳ ଏବଂ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟମୂଳକ ହେବ । ନାୟକ ସୁରବୀର ହେବ ଏବଂ ତା'ର ଭାଗ୍ୟ ବିପର୍ଯ୍ୟୟ କୌଣସି ପାପରୁ ନୁହେଁ, ବରଂ କୌଣସି ତ୍ରୁଟିରୁ ହୋଇଥିବାର ଦେଖାଇଦିଆଯିବ । ନାଟକର ଉପସଂହାର ହେବ ଅଶାନ୍ତିପୂର୍ଣ୍ଣ । ଘଟଣା-ବିନ୍ୟାସରେ ଚମତ୍କାରିତା ଥାଇପାରେ; ତେବେ ଏଗୁଡ଼ିକ ସକାରଣ ଏବଂ ଯଥାଯଥ ହୋଇଥିବା ବାଞ୍ଛନୀୟ । ଏ ଗଲା ପ୍ରଥମ ବିଭାଗ ସମ୍ପର୍କରେ ।

ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଭାଗ ସମ୍ପର୍କରେ ତାଙ୍କର ବକ୍ତବ୍ୟ ହେଉଛି, ଏଥିରେ ଉପକାହାଣୀ (sub-plot) ଥାଇପାରେ ଏବଂ ଭାଗ୍ୟର ବିପର୍ଯ୍ୟୟ ଦେଖାଇଦିଆଯାଇପାରେ । ଏହାକୁ ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଉଚ୍ଚଶ୍ରେଣୀର ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ବୋଲି ମନେ କରନ୍ତି ନାହିଁ ।

ତୃତୀୟ ନୀତିମୂଳକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ହେଉଛି ମୁଖ୍ୟତଃ ଦୃଶ୍ୟପ୍ରଧାନ । କରୁଣ ଓ ଭୟାନକ ରସ-ସୃଷ୍ଟି ନିମନ୍ତେ ଏଥିରେ ଶୋକାବହ ଓ ଭୟଙ୍କର ଘଟଣାର ବର୍ଣ୍ଣନା କରାଯାଇଥାଏ ।

ଚତୁର୍ଥତଃ, ସରଳ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ରସ-ସୃଷ୍ଟି ନିମନ୍ତେ ମୁଖ୍ୟତଃ ଚରିତ୍ରର ଆଚରଣ ଏବଂ ଘଟଣାବିନ୍ୟାସ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରାଯାଇଥାଏ । ଏହା ଛଡ଼ା ଆରିଷ୍ଟୋଟଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଏକ ପଞ୍ଚମ ବିଭାଗ ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା ଦେଇ ଏହାକୁ 'Purely spectacular element' ବା ଦୃଶ୍ୟସର୍ବସ୍ୱ ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ଏହିଭଳି ତାଙ୍କ ମତରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନାଟକର ପାଞ୍ଚ ବିଭାଗ ହେଲା ।

(୨) କମେଡ଼ି ନାଟକ –

ପୂର୍ବରୁ ସୂଚିତ ହୋଇଛି ଯେ, କମେଡ଼ି ସମ୍ପର୍କରେ ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କର ଧାରଣା ଖୁବ୍ ଭଲ ନ ଥିଲା; ତେଣୁ ଏହା ବିଷୟରେ ସେ ବିଶେଷ କିଛି କହିନାହାନ୍ତି । ଏହାକୁ ସେ 'ଲଘୁ ଅନୁକରଣ' ବୋଲି କହିଛନ୍ତି ଏବଂ ଏହାର ଦୁଇଟି ବିଭାଗ ବୋଲି ମତ ଦେଇଛନ୍ତି । ପ୍ରଥମଟିରେ ବ୍ୟଙ୍ଗ-ବିଦ୍ରୂପ ତଥା ବ୍ୟକ୍ତିବିଶେଷର ବିକୃତି ଦେଖାଇଦିଆଯାଇଥାଏ । ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଭାଗରେ ବିଶୁଦ୍ଧ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ଘଟଣାର ଅବତାରଣା କରାଯାଇଥାଏ । ଏଥିରେ ଯେକୌଣସି ଲଘୁ ବା ହୀନ ଚରିତ୍ରକୁ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇପାରେ । ତେବେ ହୀନ ଚରିତ୍ର କହିଲେ ଖଳ-ଚରିତ୍ରକୁ ବୁଝାଏ ନାହିଁ । କୁତ୍ସିତ ବ୍ୟକ୍ତି, ଯେ କି କ୍ଷତିକାରକ କିମ୍ବା ଦୁଃଖକାରକ ସେଇ ହେଉଛି ହୀନ । ତାର କାର୍ଯ୍ୟ

Digitized by srujanika@gmail.com

ପ୍ରଣାଳୀକୁ ନେଇ ଏଇ ଧରଣର ନାଟକ ଲେଖାଯାଇପାରେ । ମୋଟଉପରେ ତେଣୁ କମେଡ଼ି ହାସ୍ୟୋଦ୍ଦୀପକ ଘଟଣାକୁ ଅବଲମ୍ବନ କରିଥାଏ ବୋଲି ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ବୁଝାଇବାକୁ ଚାହିଁଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ତେଣୁ କମେଡ଼ିର ଦୁଇଟି ରୂପ– (୧) ଶୁଦ୍ଧ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ କମେଡ଼ି, (୨) ବ୍ୟଙ୍ଗବିଦ୍ରୂପାତ୍ମକ କମେଡ଼ି । ଗୋଟିଏ ସାରଣି ସାହାଯ୍ୟରେ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ଙ୍କର ନାଟକ ସଂକ୍ରାନ୍ତୀୟ ବିଭାଗକୁ ନିମ୍ନରୂପେ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇପାରେ ।

- ନାଟକ
  - ଟ୍ରାଜେଡ଼ି
    - ଜଟିଳ
    - କରୁଣରସପ୍ରଧାନ
    - ନୀତିମୂଳକ
    - ସରଳ
    - ଦୃଶ୍ୟପ୍ରଧାନ
  - କମେଡ଼ି
    - ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ
    - ବ୍ୟଙ୍ଗ-ବିଦ୍ରୂପାତ୍ମକ

ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନାଟକର ସଂଜ୍ଞା ଓ ସ୍ୱରୂପ– ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଶବ୍ଦଟି ହେଉଛି ଗ୍ରୀକ୍ ଏବଂ ଏହାର ଅର୍ଥ 'ଛାଗଗୀତ' । ଗୋଟିଏ ନାଟ୍ୟରୂପକୁ ଛେଳି ସହିତ ଯୋଡ଼ିବାର ପ୍ରକୃତ କାରଣ କଣ, ତାହା ସଠିକ ଭାବେ ଜଣାଯାଏ ନାହିଁ । ଛେଳି-ଚମଡ଼ା ପିନ୍ଧି ଏହାର ଅଭିନୟ କରାଯାଉଥିଲା ବୋଲି, ଏହାକୁ ଏହିଭଳି ନାମ ଦିଆଯାଇଛି, କେହି କେହି ଏଇ ଧରଣରର ମତ ପୋଷଣ କରନ୍ତି । ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ଏହାର ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରିବାକୁ ଯାଇ କହିଛନ୍ତି, "Tragedy then is an imitation of action, that is serious, complete, and of certain magnitude, in language embellished with each kind of artistic ornaments xx in the form of action, not of narrative, through pity and fear," ଏଥିରୁ ଏହାର ସଂଜ୍ଞା ସମ୍ପର୍କରେ ଯେଉଁ ଧାରଣା ହୁଏ, ତାହା ହେଉଛି, ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଜୀବନର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ବ୍ୟାପାରର ନାଟ୍ୟରୂପ । ପ୍ରକାଶରେ ଏହା ହେବ ସ୍ୱୟଂ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ; ମାଧ୍ୟମ ହେବ ଛନ୍ଦୋବଦ୍ଧ, ଗୀତିମୟ; ଭାଷା ହେବ ବର୍ଣ୍ଣନାହୀନ ଉକ୍ତି-ପ୍ରତ୍ୟୁକ୍ତି-ମୂଳକ ଏବଂ ଘଟଣାଗୁଡ଼ିକ 'କରୁଣା ଓ ଭୟ' ସୃଷ୍ଟିକ୍ଷମ ହେବ । ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଉଛି କରୁଣା ଓ ଭୟର ବିମୋକ୍ଷଣ ।

ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳର ଆଲୋଚକମାନେ ଏହି ସଂଜ୍ଞାର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଶବ୍ଦ ଓ ବାକ୍ୟାଂଶକୁ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ଆଲୋଚନା କରି ଏ ବିଷୟରେ ନିଜର ମନ୍ତବ୍ୟମାନ ଲିପିବଦ୍ଧ କରିଛନ୍ତି । ଯୁଗ ତଥା ବ୍ୟକ୍ତି ଭେଦରେ ଏହି ବିଶ୍ଳେଷଣରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ମଧ୍ୟ ଦେଖାଦେଇଛି । 'କାଥାରସିସ୍' – ଏଇ ଗୋଟିଏ ଶବ୍ଦକୁ ନେଇ ପଣ୍ଡିତମାନେ ଯେଉଁଭଳି ସୋଚାର ହୋଇଉଠିଛନ୍ତି, ସ୍ୱୟଂ ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ପାଇଁ ମଧ୍ୟ ଏହା ବିସ୍ମୟର କାରଣ ହୋଇଥାଆନ୍ତା । ସରଳକୁ ଜଟିଳରେ ରୂପାନ୍ତରିତ କରିବାହିଁ ହେଉଛି ପାଣ୍ଡିତ୍ୟର ଲକ୍ଷଣ । ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଯେତେବେଳେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ

Digitized by srujanika@gmail.com

କଲେ, ସେତେବେଳେ ସେ ତହିଁରେ କୌଣସି ଅସ୍ପଷ୍ଟତା ରଖିଥିବାର ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଉନାହିଁ । ତାଙ୍କ ମତରେ ନାଟକଟି ଏଭଳି ହେବା ଉଚିତ, ଯାହା ଲୋକଙ୍କ ମନରେ ଯୁଗପତ୍ ତ୍ରାସ ଓ କରୁଣା ସୃଷ୍ଟି କରିପାରିବ । କୌଣସି ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ଲଘୁ ଘଟଣା ଦ୍ୱାରା ଏହା ହେବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ତେଣୁ ସେ ଏଥିପାଇଁ କେତେକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଘଟଣାର ଚୟନ ନିମନ୍ତେ ପରାମର୍ଶ ଦେଲେ । ଘଟଣାଗୁଡ଼ିକ ଖଣ୍ଡିତ ନ ହୋଇ ସ୍ୱୟଂସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଥିଲେ ଏବଂ ସଂହତ ତଥା ସଂଗତ ହୋଇଥିଲେ, ଏଥିରୁ ଜୀବନର ଏକ ପୂର୍ଣ୍ଣରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିବ । ସେଥିପାଇଁ ସେଇଭଳି ବିଧାନ ଦିଆଗଲା । ନାଟକର ଭାଷା ସମ୍ପର୍କରେ କୁହାଗଲା ଯେ, ଏହା ଯଥାସମ୍ଭବ ହେବ ରସାଳ ଏବଂ କାବ୍ୟିକତାପୂର୍ଣ୍ଣ । ଯୁଗର ରୁଚି ନାଟକରେ ଗୀତିମୟତା ଦେଖିବାରେ ଅଭ୍ୟସ୍ତ ଥିବାରୁହିଁ ଏଭଳି ଏକ ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଗଲା । ରସାଳ ହେବାକୁ ହେଲେ, ଏଥିରୁ ବର୍ଣ୍ଣନାକୁ ଯଥାସମ୍ଭବ ଦୂରେଇ ରଖିବାକୁହିଁ ହେବ । ତେଣୁ ସେଇ ବିଧାନ ଦିଆଗଲା । ଶେଷରେ 'ବିରେଚନ'ର କଥା କୁହାଗଲା । 'ଦର୍ଶକ ନାଟକ ଦେଖିବେ କାହିଁକି ?' ଏଇ ପ୍ରଶ୍ନର ଉତ୍ତର ତହିଁରେ ରହିଲା । ମଂଚରେ ଦୁଃଖ, ଯନ୍ତ୍ରଣା, ନୈରାଶ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ଜୀବନର ପ୍ରତିରୂପ ଦେଖି, ଦର୍ଶକମନରୁ ସେଇ ସବୁ ଭାବର ମୋକ୍ଷଣ ହୋଇଯିବ, ଏହାହିଁ ତ ହେଉଛି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ତେଣୁ ସେ 'କାଥାରସିସ୍' କଥା କହିଲେ । ତେବେ ତାହାର କୌଣସି ବ୍ୟାଖ୍ୟା ଦେଲେ ନାହିଁ; ଦେବାର ପ୍ରୟୋଜନ ମଧ୍ୟ ନ ଥିଲା । ତାଙ୍କର ଗୋଟିଏ ମାତ୍ର ଶବ୍ଦ ପଣ୍ଡିତ ମଣ୍ଡଳୀରେ ଏତେ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିବ ଜାଣିଥିଲେ, ସେ ହୁଏତ ଅନ୍ୟ ବ୍ୟବସ୍ଥା କରିଥାଆନ୍ତେ । ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ବିଷୟ, ଚରିତ୍ର, ନାୟକ, ରସ, ଘଟଣା ବିନ୍ୟାସ ଏବଂ ଉପସଂହାର ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି; କେବଳ କାଥାରସିସ୍ ସମ୍ପର୍କରେ କିଛି କହିନାହାନ୍ତି । ତେବେ ଯେତିକି କହିଛନ୍ତି, ତହିଁରୁ ତାଙ୍କର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଗ୍ରହଣ କରିବାରେ ବିଶେଷ କିଛି ଅସୁବିଧା ହେଉନାହିଁ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ହେଉଛି ଏକ ଦୁଃଖାନ୍ତ ନାଟକ, ଯାହା ତାଙ୍କ ମତରେ ନାଟକର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ବିଭାଗଠାରୁ ଶ୍ରେଷ୍ଠ, ଆପାତତଃ ଏତିକି ଗ୍ରହଣ କରିନେଲେ ଆମର କାମ ଚଳିଯିବ ।

କମେଡ଼ି ନାଟକର ସଂଜ୍ଞା ଓ ସ୍ୱରୂପ– 'କମେଡ଼ି' ନାଟକକୁ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ କି ଭଳି ଦୃଷ୍ଟିରେ ଦେଖୁଥିଲେ, ତାହା ପୂର୍ବରୁ ସୂଚିତ ହୋଇଛି । ତହିଁରୁ ବିଶ୍ୱାସ କରାଯାଇପାରେ ଯେ, ସେ ସମୟରେ ନାଟକର ଏକ ବିଭାଗ ରୂପରେ 'କମେଡ଼ି'ର ବିଶେଷ କୌଣସି ମର୍ଯ୍ୟାଦା ନ ଥିଲା । କମେଡ଼ି ପ୍ରଥମେ କିଭଳି ସୃଷ୍ଟି ହେଲା, ସେ ବିଷୟରେ ମଧ୍ୟ କୌଣସି ସୂଚନା ମିଳେ ନାହିଁ । ତେବେ ଏଥିପାଇଁ କାହାଣୀ ପ୍ରଥମେ ସିସିଲିରୁ ସଂଗୃହୀତ ହୋଇଥିଲା ଏବଂ ଏଥେନ୍ସର କ୍ରେଟିସ୍ ଏହାକୁ ପ୍ରଥମେ ଏକ ଭଦ୍ର ରୂପରେ ପରିବେଷଣ କରିଥିଲେ ବୋଲି କୁହାଯାଉଛି । ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଯେଉଁ ସାମାନ୍ୟ ସୂଚନା ଦେଇଛନ୍ତି, ତହିଁରୁ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ କରାଯାଇଛି ଯେ, ଡାଓନିସସ୍ ଉତ୍ସବର ଭାବଗମ୍ଭୀର ଅନୁଷ୍ଠାନରୁ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ତଥା ଆନନ୍ଦପ୍ରମତ୍ତ 'ଫାଲିକ୍' ଶୋଭାଯାତ୍ରାରୁ କମେଡ଼ି ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । 'ଫାଲିକ୍' ଶବ୍ଦଟି ସହିତ ଲିଙ୍ଗପୂଜାର ସମ୍ପର୍କ ରହିଛି । ପ୍ରଜନନଶକ୍ତି ହିସାବରେ ଗୋଟିଏ ସମୟରେ ସମଗ୍ର ବିଶ୍ୱରେ ବିଭିନ୍ନ ରୂପରେ ଏହାର ଉପାସନା କରାଯାଉଥିଲା । ଏହି ଉପାସନା ସମୟରେ ଯେଉଁ ଆନନ୍ଦପୂର୍ଣ୍ଣ ସଂଗୀତ ଗାନ କରାଯାଉଥିଲା,

Digitized by srujanika@gmail.com

ତାହାହିଁ ହେଉଛି ଏହାର ମୂଳ ଉତ୍ସ ବୋଲି ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍‌ଙ୍କର ମତ । ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଏହା ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ଥିଲା । କ୍ରମଶଃ ଏହା ବିଭିନ୍ନ ସମୟରେ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଏବଂ ଲୋକପ୍ରିୟ ନାଟ୍ୟରୂପଭାବେ ସ୍ୱୀକୃତି ପାଇଥିଲା । ଗୋଟିଏ ସମୟରେ ଗ୍ରୀସ୍‌ରେ ଆରିଷ୍ଟୋଫେନସ୍ ଏବଂ ମିନନ୍ଦର ପ୍ରଭୃତି ନାଟ୍ୟକାରମାନେ କମେଡ଼ି ନାଟକ ଲେଖୁଥିଲେ । କୁହାଯାଉଛି ଯେ, ମିନନ୍ଦରଙ୍କ ନାଟକର ଅନୁସରଣରେ ରୋମ୍‌ରେ ମଧ୍ୟ କମେଡ଼ି ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ତଥା ବିକାଶ ଘଟିଲା ଏବଂ ଧୀରେ ଧୀରେ ଏହା ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ରୂପ ଲାଭ କଲା ।

ଗ୍ରୀକ୍ ଏବଂ ରୋମୀୟ କମେଡ଼ି ମଧ୍ୟରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଛି । ଗ୍ରୀକ୍ କମେଡ଼ିର ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ ଥିଲା ବ୍ୟଙ୍ଗ ବା ଉପହାସ । କ୍ରମେ ଏଥିରେ ବିଶୁଦ୍ଧ ହାସ୍ୟରସ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ରୋମୀୟ କମେଡ଼ିରେ ଏଇ ପ୍ରବୃତ୍ତିଟି ଅଧିକ ବିକଶିତ ହୁଏ ଏବଂ କ୍ରମଶଃ ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ ରୀତିଟି ଅସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଯାଏ । ରୋମୀୟନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଏଥିରେ ପ୍ରେମ-କାହାଣୀକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇ ଏହାର ଯେଉଁ ଲଘୁତା ଥିଲା, ତାକୁ କ୍ରମଶଃ ଦୂର କରିଦେଲେ; ଫଳରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନାଟକ ଭଳି ଏଥିରେ ମଧ୍ୟ କେତେକ ଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟ ଦେଖାଦେଲା । ଦୈନନ୍ଦିନ ଜୀବନ, ଏଥିରେ ଦେଖାଦେଉଥିବା କେତେକ ଲଘୁ ବ୍ୟତିକ୍ରମ, ଅଭ୍ୟାସ ଓ ଆଚରଣର ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ସାମାଜିକ ଅସଙ୍ଗତି– ଏସବୁକୁ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ଦିଆଗଲା । ମନକୁ ସାମୟିକ ଭାବରେ ହାଲୁକା କରିଦେଉଥିବାରୁ ଏବଂ ତଥାପି ଜୀବନ ପ୍ରତି କେତେକ ପରିମାଣରେ ବିଶ୍ୱସ୍ତ ହେଉଥିବାରୁ ସେ ଯୁଗର ଦର୍ଶକମାନେ ଏହାକୁ ଗ୍ରହଣ ମଧ୍ୟ କରିନେଲେ । ପରବର୍ତ୍ତିକାଳରେ ବିଶେଷ କରି ଷୋଡ଼ଶ ଶତକରେ (ଯାହାକୁ ଇଂରାଜୀ ନାଟକର 'ସୁବର୍ଣ୍ଣ ଯୁଗ' ବୋଲି କୁହାଯାଉଛି) କମେଡ଼ି ଆକୃତି ଓ ପ୍ରକୃତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇଗଲା । ଏଣୁ ଏଣିକି ଏହା କେବଳ ହାସ୍ୟରସକୁ ନେଇ ରଚିତ ହେଲା ନାହିଁ । ଏହି ସମୟରେହିଁ ଏଥିରେ (କ) ହାଇ-କମେଡ଼ି, (ଖ) ସିରିଅସ୍ କମେଡ଼ି, (ଗ) ଲୋ-କମେଡ଼ି ପ୍ରଭୃତି ବିଭାଗ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କଲା । କ୍ରମଶଃ ଏହା ଜୀବନର ଅତି ପାଖକୁ ଚାଲିଗଲା । କମେଡ଼ି ମିଳନାନ୍ତ-ସିରିଅସ୍ ନାଟକ ରୂପରେ ଏକ ନୂତନ ପରିଚୟ ଲାଭ କଲା । ହାସ୍ୟରସ ଏହାର ଏକ ସାଧାରଣ ଉପାଦାନ ହିସାବରେ କେବଳ ରହିଲା ।

କମେଡ଼ି ନାଟକର ଲକ୍ଷଣ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିବାକୁ ଯାଇ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ କହନ୍ତି "Comedy is as we have said, an imitation of characters of a lower-type-not however in the full sense of the word bad, the ludicrous being merely a sub-division of the ugly. It consists in some defect or ugliness which is not painful or destructive." କମେଡ଼ିରେ ନିମ୍ନବର୍ଗର ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କର ଅନୁକରଣ କରାଯିବ, ତେବେ ସେମାନେ ଖରାପ ହୋଇନଥିବେ । ସେମାନଙ୍କର ଆଚରଣ ହାସ୍ୟୋଦ୍ଦୀପକ ହୋଇଥିବ ଏବଂ କୁତ୍ସିତ ମଧ୍ୟ । ଯନ୍ତ୍ରଣାହୀନ ଏବଂ ଗଠନମୂଳକ ବିକୃତି ମଧ୍ୟରୁ ଏହାର ସୃଷ୍ଟି । ଏଥିରୁ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍‌ଙ୍କର ମନୋଭାବ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଛି । ଅସଙ୍ଗତି ହାସ୍ୟରସର ଜନନୀ; କିନ୍ତୁ ତାହାକୁ ଯେ କୁତ୍ସିତ (ugly) ହେବାକୁ ପଡ଼ିବ, ଏଭଳି କୌଣସି କଥା ନାହିଁ; ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ କିନ୍ତୁ ତାହା କହିଛନ୍ତି । ତାହା ଯନ୍ତ୍ରଣାଦାୟକ କିମ୍ବା କ୍ଷତିକାରକ ହେବ ନାହିଁ ବୋଲି କହି ସେ ଏହାର

Digitized by srujanika@gmail.com

ଲଘୁରୂପଟିକୁହିଁ ଦେଖାଇଦେଇଛନ୍ତି । କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ ଯେ, ଯାହା କିଛି ଗୋଟାଏ ଦେଖାଇ ହାସ୍ୟରସ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ଥିଲା, ସେଇ ସମୟରେ କମେଡ଼ିର ଏକମାତ୍ର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଜୀବନ ସହିତ ହୁଏ ତ ଏହାର ଆଦୌ ସମ୍ପର୍କ ନ ଥିଲା କିମ୍ବା କ୍ଷୀଣ ସମ୍ପର୍କ ଥିଲା । ବ୍ୟକ୍ତିଜୀବନକୁ ଏଥିରେ ବ୍ୟଙ୍ଗ କରାଯିବ ନାହିଁ ଏବଂ ମୂଳତଃ ଏହା ହେବ ବିଶୁଦ୍ଧ ହାସ୍ୟରସର ନାଟକ – ଏଇଭଳି ଏକ ମତ ପ୍ରଚାରିତ ହୋଇଥିଲା ।

ସିସେରୋଙ୍କର କମେଡ଼ି ହେଉଛି 'a copy of life, a mirror of custom, a reflection of truth'; ଅର୍ଥାତ୍ ଏହା ଜୀବନର ପ୍ରତିରୂପ ରୀତିନୀତିର ଦର୍ପଣ ଏବଂ ସତ୍ୟର ପ୍ରତିଫଳନ । ଏହାକୁ ଅଧିକ ସ୍ପଷ୍ଟ କରି ସେ କହିଛନ୍ତି, " Comedy is a story treating of various habits and customs of public and private affairs from which one may learn, what is of use in life, on the one hand and what must be avoided on the other." ଏହି ମନ୍ତବ୍ୟରୁ କମେଡ଼ି ନାଟକର ଜୀବନ ସହିତ ଯେଉଁ ସମ୍ପର୍କ, ତାହାର ଏକ ସ୍ପଷ୍ଟ ଚିତ୍ର ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଥାଏ । ଲାଟିନ୍ ଭାଷାରେ ପ୍ରଥମ କମେଡ଼ି ଲେଖିଥିବା ଲିଭିୟସ୍ ଏଣ୍ଡ୍ରୋନିକସ୍ (Livius Andronicus) ଏ ବିଷୟରେ କହନ୍ତି, "Comedy is the mirror of every daylife." ସିସେରୋ କମେଡ଼ିର ଲକ୍ଷ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ଯେଉଁ ତିନୋଟି ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେଇଛନ୍ତି, ତାହାଠାରୁ ଆଉ ଅଧିକ କିଛି କୁହାଯାଇପାରିବ ନାହିଁ । ବିଭିନ୍ନ ସମାଲୋଚକ ଏହି ପ୍ରଜାତିର ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ବିଭାଗ ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା ଦେଇଛନ୍ତି । ସେଥିମଧ୍ୟରୁ ନିମ୍ନ ବିଭାଗଗୁଡ଼ିକୁ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇପାରେ ।

(କ) ନାମାନୁସାରୀ, (ଖ) ଦୃଶ୍ୟାନୁସାରୀ, (ଗ) ପରିସ୍ଥିତି ଅନୁସାରୀ, (ଘ) ପରିଣତି ଅନୁଯାୟୀ । ତତ୍ତ୍ୱଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହାର ଗଠନ ପ୍ରଣାଳୀ ନିମ୍ନମତେ ହୋଇଥାଏ । (କ) ପ୍ରୋଲୋଗ୍, (ଖ) ପ୍ରୋଟାସିସ୍, (ଗ) ଏପିଟାସିସ୍, (ଘ) କାଟାଷ୍ଟ୍ରଫି । ପ୍ରଥମେ ପ୍ରସ୍ତାବନାରେ କବି ଓ କାବ୍ୟର ପରିଚୟ, ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ପ୍ରଶଂସା ପ୍ରଭୃତି କରାଯାଏ । ଦ୍ୱିତୀୟରେ, କାହାଣୀର ଆରମ୍ଭ ଓ ଅଗ୍ରଗତି ସୂଚିତ ହୁଏ । ତୃତୀୟରେ କାହାଣୀରେ ଜଟିଳତା ବୃଦ୍ଧି କରାଯାଇ, ସମସ୍ୟାର ସୂଚନା ଦିଆଯାଏ ଏବଂ ଶେଷ ପରିଣତିରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ସନ୍ତୋଷ ଦେବା ଭଳି ଏକ ସମାଧାନ ଦେଖାଇଦିଆଯାଏ । ଏହାର ଆରମ୍ଭରେ ଅପ୍ରୀତିକର ଅବସ୍ଥା ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇ ପରିଣତିରେ ଏକ ପ୍ରୀତିକର ଅବସ୍ଥା ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଏ । ଏହାର ରଚନା ରୀତି ହୁଏ ଲଳିତ ଏବଂ ଲଘୁ ।

ଆଲୋଚକ ନିକଲ (Nicoll) ନାଟକର ଏଗାରଟି ବିଭାଗ କରିଛନ୍ତି । ତାହା ହେଉଛି, (କ) ଟ୍ରାଜେଡ଼ି – ଏହାର ଦୁଇଭାଗ : (୧) ବିଶୁଦ୍ଧ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି, (୨) କମିକ୍‌ମିଶ୍ରିତ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି । (ଖ) ଟ୍ରାଜି-କମେଡ଼ି – ଏହାର ତିନିଭାଗ : (୧) ଟ୍ରାଜିକ୍ ଓ କମିକ୍‌ର ପରିମାଣ ସମାନ, (୨) କମିକ୍ ପ୍ରଧାନ, (୩) କମିକ ଉପଧାରାପ୍ରଧାନ, (ଗ) କାବ୍ୟିକ- ନ୍ୟାୟାଶ୍ରିତ ନାଟକ (ଘ) ଡ୍ରେମ୍ – ଏହା ଦୁଇ ପ୍ରକାରର : (୧) ମିଳନାନ୍ତ, (୨) ବିଷାଦାନ୍ତ ('ଡ୍ରାମା' ଶବ୍ଦଟି 'ଡ୍ରେମ୍'ରୁହିଁ ଆସିଛି) । (ଙ) କମେଡ଼ି – ଏହା ତିନିପ୍ରକାରର : (୧) କମିକ୍ ମିଶ୍ରିତ ଗମ୍ଭୀର ବୃତ୍ତିଯୁକ୍ତ ନାଟକ, (୨) ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ, (୩) ହାସ୍ୟୋଦ୍ଦୀପକ ମିଳନାନ୍ତ ।

Digitized by srujanika@gmail.com

ସେ ଆହୁରି କହିଛନ୍ତି ଯେ, କମେଡ଼ି ସାଧାରଣତଃ ନାୟକବିହୀନ ହୋଇଥାଏ । ଏଥିରେ କୌଣସି ଜଣେ ବ୍ୟକ୍ତିର ଜୀବନ ଉପସ୍ଥାପିତ ହେବା ବଦଳରେ ଗୋଷ୍ଠୀଜୀବନହିଁ ବିଶ୍ଳେଷିତ ହୋଇଥାଏ । ସମୟର ସ୍ପନ୍ଦନଟି ଏଥିରେ ଅବଶ୍ୟ ପ୍ରକାଶ ପାଇବା ଉଚିତ । ଏଥିରେ ସାଧାରଣତଃ ପ୍ରତିନିଧିମୂଳକ (Type) ଚରିତ୍ର ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଆନ୍ତି । ଏହା ଆବେଗ ସୃଷ୍ଟି କରେ ନାହିଁ ଏବଂ ଏହା କୌଣସି ବାସ୍ତବ ସମସ୍ୟା ଉପସ୍ଥାପିତ ନ କରି କୃତ୍ରିମ ପରିସ୍ଥିତି ସାହାଯ୍ୟରେ ହାସ୍ୟରସ ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକରିଥାଏ ।

ଏଥିରେ ଯେଉଁ ସବୁ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦିଆଯାଉଛି, ସାମ୍ପ୍ରତିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ତାହାକୁ ଅଭ୍ରାନ୍ତ ବୋଲି ମନେ କରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ । ତାଙ୍କର ପ୍ରଥମ ମନ୍ତବ୍ୟ 'କମେଡ଼ି ନାୟକହୀନ'କୁ ସତ୍ୟ ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କରିନେଲେ, ଯେଉଁସବୁ ଲଘୁ ବା ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ନାଟକ ବ୍ୟକ୍ତିକୁ ନେଇ ଲେଖାଯାଇଛି, ତା' ପାଇଁ ଗୋଟିଏ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଶ୍ରେଣୀ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିବାକୁ ହେବ । ଏଭଳି କି ସେକ୍ସପିୟରଙ୍କର 'As you like it' ନାଟକକୁ ମଧ୍ୟ କମେଡ଼ି ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । ସେମିତି କମେଡ଼ି ଆବେଗ ସୃଷ୍ଟିକରେ ନାହିଁ ଏବଂ ଏଥିରେ କୌଣସି ବାସ୍ତବ ସମସ୍ୟା ଉପସ୍ଥାପିତ ହୁଏ ନାହିଁ, ଏହାକୁ ସତ୍ୟ ବୋଲି ମାନିନେଲେ, ପ୍ରଥମ କଥା ଜୀବନ ସହିତ ଏହାର ସମସ୍ତ ସମ୍ପର୍କ ଛିନ୍ନ ହୋଇଯିବ ଏବଂ ଆମ ଏଠି ଲେଖାଯାଇଥିବା ଅଜସ୍ର ପାରିବାରିକ ନାଟକ ପାଇଁ ନୂଆ ସଂଜ୍ଞା ଖୋଜିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଏଇ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଓ କମେଡ଼ି ମଧ୍ୟରେ ଥିବା ପାର୍ଥକ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ସାମାନ୍ୟ ସୂଚନା ଦିଆଯାଇପାରେ ।

ପାର୍ଥକ୍ୟ–

(କ) ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ନାୟକ ଅଭିଜାତ, ଜ୍ଞାନୀ, ଗୁଣୀ, ସୁରବୀର ହୋଇଥିବାବେଳେ କମେଡ଼ିର ଇଲାକା ହେଉଛି ସାଧାରଣ ମଣିଷର ଇଲାକା ।

(ଖ) କମେଡ଼ିର ଚରିତ୍ର ଦୈନନ୍ଦିନ ଜୀବନଧାରା ସହିତ ଅଧିକ ସମ୍ପର୍କ ରଖୁଥିବାରୁ ବାସ୍ତବତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଚରିତ୍ରଠାରୁ ଅଧିକ ବିଶ୍ୱସନୀୟ ।

(ଗ) ବ୍ୟକ୍ତି-ଜୀବନ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ବିଷୟ ହୋଇଥିବାବେଳେ ସାମୂହିକ ଗୋଷ୍ଠୀ ଜୀବନହିଁ କମେଡ଼ିରେ ବିଶ୍ଳେଷିତ ହୋଇଥାଏ ।

(ଘ) ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଉପସଂହାର ମୃତ୍ୟୁରେ; କମେଡ଼ିର ଉପସଂହାର ମିଳନରେ ।

ଆଲୋଚକ ନିକଲ୍ 'କମେଡ଼ି' ନାଟକର ଛଅଟି ବିଭାଗ ଦେଖାଇଛନ୍ତି । ସେଗୁଡ଼ିକ ସମ୍ପର୍କରେ ସଂକ୍ଷେପରେ ଆଲୋଚନା କରାଯାଉଛି ।

(୧) ପ୍ରହସନ (Farce) : ଏହା ମୁଖ୍ୟତଃ ପରିସ୍ଥିତିପ୍ରଧାନ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ନାଟକ । ଏଥିରେ ଚରିତ୍ର କିମ୍ବା ସଂଳାପ ଅପେକ୍ଷା ପରିସ୍ଥିତି ସାହାଯ୍ୟରେହିଁ ହାସ୍ୟରସ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଥାଏ । ଶୁଦ୍ଧ କମେଡ଼ି ଚରିତ୍ର-ସୃଷ୍ଟି ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଏ; ମାତ୍ର ପ୍ରହସନରେ ତାହା କରାଯାଏ ନାହିଁ ।

(୨) ହାସ୍ୟରସ ପ୍ରଧାନ (Comedy of Humours) : ଏଥିରେ ଥିବା ଚରିତ୍ର ସେମାନଙ୍କର ବିଶେଷ ଆଚରଣ ଦ୍ୱାରା 'ହ୍ୟୁମର୍' ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଆନ୍ତି । ଏମାନଙ୍କର 'ଅତି'

Digitized by srujanika@gmail.com

ଆଚରଣହିଁ ଏ ଧରଣ ସ୍ଥିତି ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ ।

(୩) ରୋମାଞ୍ଚ ଧର୍ମୀ (Comedy of Romance) : ସେକ୍ସପିୟର୍‌ଙ୍କର ଟ୍ରାଜି-କମେଡ଼ି ମିଶ୍ର ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଦେଖି ଏଇଭଳି ବିଭାଗ କରାଯାଇଛି । ଏହାର ଦୃଶ୍ୟ ପ୍ରଥମେ ପ୍ରାକୃତିକ ପଟ୍ଟଭୂମିରେ ପରିକଳ୍ପିତ ହୁଏ । ଘଟଣାସମୂହ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଅସ୍ୱାଭାବିକ ଓ ରୋମାଞ୍ଚକର । ରଚନାଶୈଳୀରେ ହ୍ୟୁମର୍ ତଥା ଆବେଗର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

(୪) ଷଡ଼ଯନ୍ତ୍ରମୂଳକ (Comedy of Intrigue) : ଏଥିରେ ଚକ୍ରାନ୍ତର ଗୁରୁତ୍ୱ ଥାଏ ଏବଂ ତାହା ସହିତ ହାସ୍ୟର କାରଣ ମଧ୍ୟ ସୂଚିତ ହୁଏ । ଛଦ୍ମବେଶ, ଷଡ଼ଯନ୍ତ୍ରମାଧ୍ୟମରେ କାହାଣୀରେ ଜଟିଳତା ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଏ । ଏଥିରେ ବୌଦ୍ଧିକତାର ରୂପ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଦୁର୍ବଳ; ବ୍ୟଙ୍ଗ ମଧ୍ୟ ପ୍ରାୟ ନ ଥାଏ । ତେବେ ପରିସ୍ଥିତିରୁହିଁ ଏଥିରେ କମେଡ଼ିର ଭାବ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଥାଏ ।

(୫) ଆଚରଣମୂଳକ (Comedy of Manners) : ଯେଉଁ କମେଡ଼ି ନାଟକରେ ସାମାଜିକ ଆଚାର-ବିଚାର, ରୀତିନୀତି ଇତ୍ୟାଦି ଉପସ୍ଥାପିତ ହୋଇଥାଏ, ତାହା ଏଇ ଶ୍ରେଣୀର ।

ଏଠାରେ ଚରିତ୍ରର ନିର୍ବୋଧତା ମଧ୍ୟରୁ ଲଘୁ ରସର ସୃଷ୍ଟି ନ ହୋଇ, ଏହି କାର୍ଯ୍ୟଟି ସାଧାରଣତଃ ପରିଚ୍ଛନ୍ନ, ସାଂସ୍କୃତିକ, ଅଭିଜାତ ପରିବେଶରୁହିଁ ହୋଇଥାଏ; ଅର୍ଥାତ୍ ବୌଦ୍ଧିକତା ସହିତ ଏହାର ସିଧାସଳଖ ସମ୍ପର୍କ ରହୁଛି । ବୁଦ୍ଧିର ଚମତ୍କାର ଖେଳ ଏଠାରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏହାର ଆବେଦନ ତେଣୁ ହୃଦୟ ବଦଳରେ ମସ୍ତିଷ୍କ ପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ । ପାତ୍ରପାତ୍ରୀ, କାହାଣୀ ଇତ୍ୟାଦି କାଳ୍ପନିକ; ତେବେ ବାସ୍ତବ ଜୀବନହିଁ ହୁଏ ଏହାର ଅବଲମ୍ବନ ।

(୬) ମୃଦୁ/ ଲଳିତ ଭାବଯୁକ୍ତ (Genteel Comedy) : ଆଚାରମୂଳକ କମେଡ଼ି ଆବେଗପ୍ରଧାନ ହୋଇପଡ଼ିଲେ, ତାକୁ ଏଇ ନାମ ଦିଆଯାଏ । ଏଥିରେ ମଣିଷର କୃତ୍ରିମ ଅବସ୍ଥାହିଁ ରୂପାୟିତ ହୁଏ ।

ମୋଟାମୋଟି ଭାବରେ ଏହାହିଁ ହେଉଛି କମେଡ଼ି ନାଟକର ସ୍ୱରୂପ । ପ୍ରଥମେ କେବଳ ହାସ୍ୟୋଦ୍ଦୀପକ ଘଟଣାର ଉପସ୍ଥାପନ କରାଯାଇ କମେଡ଼ି ନାଟକ ରଚନା କରାଯାଉଥିଲା । ମୂଳତଃ,ଏହା ସାଧାରଣ ଜନତାଙ୍କ ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଥିଲା; କାରଣ ଏଥିରେ ସେଇମାନେହିଁ ସ୍ଥାନ ପାଉଥିଲେ । ଅଭିଜାତବର୍ଗ ଏସବୁ ଅଭିନୟ ସହିତ ସମ୍ପୃକ୍ତ ନ ଥିଲେ; ତେଣୁ ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଏହାକୁ ଉଚ୍ଚଶ୍ରେଣୀର ନାଟକ ବୋଲି ମନେ କରିନାହାନ୍ତି । ଏଥିରୁ ସେ ସମୟର ଅଭିଜାତବର୍ଗର ମାନସିକତାର ଏକ ସ୍ପଷ୍ଟ ଚିତ୍ର ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଜୀବନର ଗୋଟିଏ ଦିଗ ପ୍ରତି ସେମାନେ କେତେ ଉଦାସୀନ ଥିଲେ, ଏଥିରୁ ତାହାହିଁ ଜଣାଯାଉଛି । ଯାହା ହେଉ, ଏଇ ବିଭାଗଟି କିନ୍ତୁ, ସେମାନଙ୍କର ପୃଷ୍ଠପୋଷକତା ନ ପାଇ ମଧ୍ୟ ବଂଚିରହିଲା ଏବଂ ଆଜି ଯାହା ଦେଖାଯାଉଛି, ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନାଟକକୁ ବହୁ ପଛରେ ପକାଇଦେଇ, ଏହା ଜନତାର ହୃଦୟରେ ଏକ ଦୃଢ଼ ଆସନ ପାତି ସ୍ଥାୟୀଭାବରେ ବସିଯାଇଛି । ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଭଳି ଏହାର ମଧ୍ୟ ପୌରାଣିକ, ଐତିହାସିକ ଓ ସାମାଜିକ ଇତ୍ୟାଦି ଭେଦ ହୋଇପାରେ । ଆଜି ଯେକୌଣସି ମିଳନାନ୍ତ ନାଟକକୁହିଁ 'କମେଡ଼ି ନାଟକ' ବୋଲି କୁହାଯାଉଛି । ତେବେ ଏଥିପାଇଁ ନାଟକର ଅନ୍ତଃସ୍ୱର ଏବଂ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ମାନସିକତାକୁ ଭଲଭାବରେ ପରୀକ୍ଷା କରିବା ଆବଶ୍ୟକ ବୋଲି ସମାଲୋଚକମାନେ କହନ୍ତି ।

Digitized by srujanika@gmail.com

ଦିନେ କେବଳ ନିରୋଳ ଆନନ୍ଦ ପରିବେଷଣ କରିବା ଲକ୍ଷ୍ୟରେ ଏହାର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା । ସେତେବେଳେ ଏହା ହୁଏତ ନିଜ ଲକ୍ଷ୍ୟ ହାସଲ କରିବା ପାଇଁ ଶାଳୀନତାକୁ ପୂର୍ଣ୍ଣମାତ୍ରାରେ ରକ୍ଷା କରୁ ନ ଥିଲା । ଇତରତା, ଅଶ୍ଳୀଳତା, ଭଣ୍ଡାମି ଇତ୍ୟାଦିକୁ ମୁଖ୍ୟତଃ ଅବଲମ୍ବନ କରି ଏହା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା । ଉଚ୍ଚବର୍ଗର ଦର୍ଶକମାନେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିକୁ ନେଇ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ ଥିଲେ; ମାତ୍ର ଦୁଃଖ, ବେଦନାକୁ ନେଇ ଯେଉଁ ଜୀବନ, ତାକୁ କେତେ ଦିନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସହ୍ୟ କରାଯାଇପାରିବ ? ଏହା ବାସ୍ତବ ହୋଇପାରେ; ମାତ୍ର ଜୀବନର ଏକମାତ୍ର ସତ୍ୟ ନୁହେଁ । ଆନନ୍ଦର ପ୍ରୀତିଭୋଜରେ ଯେଉଁ ମଣିଷର ପତ୍ର ଥରେ ହେଲେ ପଡ଼ିଲା ନାହିଁ, ମଣିଷ ହିସାବରେ ତା'ର ପୂର୍ଣ୍ଣତା ଅବିସମ୍ବାଦିତ ହୋଇ ନ ପାରେ । ଆଲୋକ, ଅନ୍ଧକାର, ଦିବାରାତ୍ର ଭଳି ସୁଖ ଆଉ ଦୁଃଖକୁ ନେଇ ଜୀବନର ପୂର୍ଣ୍ଣରୂପ । ନାଟକ ହିସାବରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଯେତେ ବାସ୍ତବ କିମ୍ବା ଉଚ୍ଚାଙ୍ଗ ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ତାହା ଜୀବନର ପୂର୍ଣ୍ଣତା ହୋଇ ନ ପାରେ । କମେଡ଼ି ନାଟକର ପ୍ରୟୋଜନୀୟତାକୁ ତେଣୁ କୌଣସିମତେ ଅସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ ।

ଉପସଂହାର–

ନାଟକର ପ୍ରକାରଭେଦ ସମ୍ପର୍କରେ ଆମେ ଏଠାରେ ଉଭୟ ପ୍ରାଚ୍ୟ ଏବଂ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଛୁଁ । ଭରତ ନାଟକର ଦଶଟି ବିଭାଗ ଦେଖାଇଛନ୍ତି । ସେତିକିରେ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ ନ ରହି ପରବର୍ତ୍ତିକାଳର ଆଚାର୍ଯ୍ୟମାନେ ନାଟକର ଆହୁରି ଅଠର କିମ୍ବା ତଦୂର୍ଦ୍ଧ୍ୱ ବିଭାଗ ଦେଖାଇଛନ୍ତି । ବିଷୟବସ୍ତୁ, ଆକାର ପ୍ରଭୃତି ଦୃଷ୍ଟିରୁହିଁ ଏଇ ବିଭାଗ କରାଯାଇଥିବାର ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ । ଭାରତବର୍ଷରେ ପୌରାଣିକ ଏବଂ ଐତିହାସିକ ଦୁଇ ଶ୍ରେଣୀର ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଥିବାର ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇଯାଏ । ଇତିହାସକୁ ମଧ୍ୟ କଳ୍ପନାର ତୂଳୀ ସାହାଯ୍ୟରେ ଏ ଭଳି ବର୍ଣ୍ଣାଢ଼୍ୟ କରାଯାଉଥିଲା ଯେ, ତାହା ସୁଦ୍ଧା ଅନେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପୌରାଣିକ ନାଟକର ନିକଟକୁ ଚାଲିଯାଉଥିଲା । ଲୋକପ୍ରିୟ କିଂବଦନ୍ତୀ ମଧ୍ୟ ବେଳେବେଳେ ନାଟକର ଆଧାର ହେଉଥିଲା । ଭାରତୀୟମାନେ ପ୍ରଚଳିତ ଅର୍ଥରେ କୌଣସି ସାମାଜିକ ନାଟକ ଲେଖୁ ନ ଥିଲେ । ତେବେ ସମାଜ ଯେ ଏଥିରୁ ପୂରାପୂରି ବାଦ୍ ପଡ଼ିଥିଲା, ଏଭଳି ମନେକରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ; ବରଂ ପ୍ରାୟ ଅଧିକାଂଶ ନାଟକରେ ସମସାମୟିକ ସମାଜ କୌଣସି ନା କୌଣସି ରୂପରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରୁଥିଲା । ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକତା, ଅଲୌକିକତା ଏବଂ କାଳ୍ପନିକତାକୁ ନେଇ ସେ ସମୟର ନାଟକଗୁଡ଼ିକର କଥାଭାଗ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଉଥିଲା । ଭରତ 'ରସବାଦ' ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଥିଲେ । ତେଣୁ ନାଟକରେ ଯେକୌଣସି ଗୋଟିଏ ରସର ଗୁରୁତ୍ୱ ସହିତ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ରସଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟ ସ୍ଥାନ ପାଉଥିଲେ । ନାଟକ ମୁଖ୍ୟତଃ ହେଉଥିଲା ଆବେଗପ୍ରଧାନ । ବାସ୍ତବତା ଉପରେ ଏଇ ସବୁ ନାଟକରେ ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଉ ନ ଥିଲା । ସବୁଠାରୁ ବଡ଼ କଥା, ଭରତ ଏଠାରେ ଦୁଃଖାନ୍ତ ନାଟକର ରଚନା ଓ ପ୍ରସାରକୁ ନିୟମ କରି ବନ୍ଦ କରିଦେଇଥିଲେ । ଏହାର ସମ୍ଭାବ୍ୟ କାରଣ ସମ୍ପର୍କରେ ଆମେ ଯଥାସ୍ଥାନରେ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିଛୁଁ । ଏଠାରେ କେବଳ ତାହାର ପୁନରାବୃତ୍ତି କରି କହିବୁ ଯେ, ଭାରତୀୟମାନଙ୍କର ଜୀବନଦର୍ଶନ, ମୂଲ୍ୟବୋଧ ପ୍ରତି ସେମାନଙ୍କର ପ୍ରଚଣ୍ଡ ନିଷ୍ଠା ହେତୁରୁହିଁ ଏହା ସମ୍ଭବ ହୋଇଥିଲା ।

Digitized by srujanika@gmail.com

ଅନ୍ୟପକ୍ଷରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକର ପ୍ରକାରଭେଦ ସମ୍ପର୍କରେ ସେ ଦେଶର ଦୃଷ୍ଟିକୋଣକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବାକୁ ଗଲେ ପ୍ରଥମେ ଯାହା ଆମ ଆଖିରେ ପଡ଼ିଥାଏ, ତାହା ହେଉଛି, ସେ ଦେଶରେ ନାଟକରୂପରେ ଯାହାକୁ ବିଶେଷ ମର୍ଯ୍ୟାଦା ଦିଆଯାଇନାହିଁ, ସେଇ ସୁଖାନ୍ତ ନାଟକଗୁଡ଼ିକହିଁ ଏଠାରେ ନାଟକର ଶ୍ରେଷ୍ଠ ତଥା ଏକମାତ୍ର ରୂପର ମାନ୍ୟତା ପାଇଛି । ଭାରତରେ ଯେଉଁ ପ୍ରକାରର ନାଟକ ଲେଖାଯାଇଛି, ତାକୁ ସେ ଦେଶର ମାପକାଠିରେ, 'ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ କମେଡ଼ି' ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରେ । ସେ ଦେଶରେ ଯାହା ନାଟକର ଶ୍ରେଷ୍ଠ ରୂପ, ଆମ ଏଠାରେ ତାହାର ରଚନା ସୁଦ୍ଧା ନିଷିଦ୍ଧ । ସେ ଦେଶର ହେତୁବାଦୀ ଜୀବନଦର୍ଶନ, ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱସଂଘର୍ଷପୂର୍ଣ୍ଣ ଜୀବନଧାରାହିଁ ଏ ଧରଣର ମନୋଭାବ ସୃଷ୍ଟିର କାରଣ ବୋଲି ମନେକରାଯାଇପାରେ । ବିଶ୍ୱର ଅନ୍ୟ ପ୍ରାନ୍ତରେ ମଣିଷର ଜୀବନ ଯେଉଁଭଳି ସଂଗ୍ରାମପୂର୍ଣ୍ଣ ଥିଲା, ବଂଚିବା ପାଇଁ ସେଠାରେ ଯେଉଁଭଳି ଅହରହ ପ୍ରତିକୂଳତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଲଢ଼ିବାକୁ ପଡୁଥିଲା, ଏଠାରେ ସେଭଳି ନ ଥିଲା । ଶରତ୍‌କାଳୀନ ଶାନ୍ତବେଗା ସ୍ରୋତସ୍ୱତୀର ପ୍ରବାହ ତୁଲ୍ୟ ଜୀବନ ଥିଲା ଏଠାରେ ନିସ୍ତରଙ୍ଗ ଏବଂ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱହୀନ । ଏଠାକାର ଜଳବାୟୁର ଏକ ସ୍ଥିର ପ୍ରଭାବ ମଧ୍ୟ ଜୀବନଧାରା ଉପରେ ପଡୁଥିଲା । ତେଣୁ ଜୀବନ ପ୍ରତି ଏଠାକାର ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ହୋଇଥିଲା ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଆଦର୍ଶମୂଳକ । ତେବେ ଭାରତୀୟମାନେ ବାସ୍ତବତା ପ୍ରତି ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ବିମୁଖ ଥିଲେ; ଏହା ସତ୍ୟ ନୁହେଁ । ଏହାର ପରିଚୟ ମଧ୍ୟ ଆମେ ସେ ସମୟରେ ରଚିତ ହୋଇଥିବା ନାଟକରୁ ଦେଖିବାକୁ ପାଇବା ।

ହେତୁବାଦକୁ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇ ସେ ଦେଶର ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ରଚିତ ହୋଇଥିବାରୁ ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବରେ ସେଠାରେ ପୌରାଣିକ ନାଟକର ପରିମାଣ ଖୁବ୍ କମ୍ । ନାଟକର ପ୍ରାଥମିକ ଅବସ୍ଥାରେ ଯଦିବା କିଛି କିଛି ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଲେଖାଯାଇଥିଲା, ପରେ ଏହି ସ୍ରୋତଟି ପ୍ରାୟ ଶୁଷ୍କ ହୋଇଯାଇଛି; ଅଥଚ ସେ ଦେଶରେ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି ଧର୍ମୀୟ ଉତ୍ସବରୁ । ଡ଼ାଓନିସସଙ୍କ ପୂଜା ଉପଚାରରୁ । ଏ ଦେଶରେ ଇନ୍ଦ୍ରଙ୍କର ବିଜୟ ଉତ୍ସବରୁ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ବୋଲି କୁହାଯାଏ । ପୁରାଣ ଏଠାରେ ନାଟକ ପାଇଁ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ହୋଇଥିବା ସ୍ଥଳେ ସେଠାରେ ତାକୁ ପ୍ରାୟ ତ୍ୟାଗ କରିଦିଆଗଲା । ଏହାକୁ ଭାଗ୍ୟର ବିଡ଼ମ୍ବନା ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ କ'ଣ କୁହାଯିବ ? ତେବେ ସେଠାରେ ଇତିହାସକୁ ନେଇ ଖୁବ୍ ନାଟକ ଲେଖାଗଲା ଏବଂ ପରବର୍ତ୍ତିକାଳରେ ସାମାଜିକ ନାଟକ ରଚନାର ମଧ୍ୟ ସୂତ୍ରପାତ ହେଲା । ଆମର ସାମାଜିକ ନାଟକଲେଖାର ପ୍ରେରଣା ଆମେ ସେମାନଙ୍କଠାରୁହିଁ ସଂଗ୍ରହ କଲୁ । ଭାରତରେ ବ୍ରିଟିଶମାନେ ବସବାସ କରି ରହିବା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏଠାରେ କୌଣସି ସାମାଜିକ ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇନାହିଁ । ମୁଖ୍ୟତଃ ସେ ଦେଶରେ ନାଟକକୁ ଦୁଇଟି ମାତ୍ର ବିଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇଛି । କ୍ରମଶଃ ତହିଁରୁ ବହୁ ଉପ-ବିଭାଗମାନ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । ଆମ ଏଠାରେ ବର୍ତ୍ତମାନ ନାଟକର ଯେଉଁ ବିଭାଗମାନ ଦେଖାଯାଉଛି, ସେ ସବୁ ସେ ଦେଶର ଅନୁସରଣରେହିଁ କରାଯାଇଛି । ବର୍ତ୍ତମାନ ନାଟକର କେତୋଟି ବିଭାଗ ସମ୍ପର୍କରେ ଏଥର ଆଲୋଚନା କରିବା ।

ସେ ଦେଶରେ ନାଟକର ଯେଉଁ ବିଭାଗମାନ କରାଯାଇଛି, ତାହା ତିନୋଟି ଦୃଷ୍ଟିରୁ କରାଯାଇଛି; ଯଥା : (କ) ରସଭିତ୍ତିକ – ଟ୍ରାଜି-କମେଡ଼ି, ପାଥେଟିକ୍ କମେଡ଼ି, ଲୋ କମେଡ଼ି,

Digitized by srujanika@gmail.com

ହାଇ-କମେଡ଼ି, ହରର ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ପ୍ରଭୃତି; (ଖ) ବିଷୟବସ୍ତୁ ଭିତ୍ତିକ— କ୍ରନିକ୍ଲ ପ୍ଲେ, ଡୋମେଷ୍ଟିକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି, ପାଣ୍ଟୋରାଲ ଡ୍ରାମା, ପ୍ରବ୍ଲେମ୍ ପ୍ଲେ ଇତ୍ୟାଦି; (ଗ) ରୀତିଭିତ୍ତିକ – ରୋମାଣ୍ଟିକ, କ୍ଲାସିକାଲ, ସିମ୍ବଲିକ୍, ଏକ୍ସପ୍ରେସନିଷ୍ଟ, ରିଏଲିଷ୍ଟିକ୍, ମେଲୋ ଡ୍ରାମା, ପ୍ରଭୃତି । ବିଷୟବସ୍ତୁ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନାଟକକୁ ପ୍ରଧାନତଃ ତିନୋଟି ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା— (କ) ପୌରାଣିକ, (ଖ) ଐତିହାସିକ, (ଗ) ସାମାଜିକ ।

(କ) ପୁରାଣ ଯେଉଁଠି ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁରୂପରେ ଗୃହୀତ ହୁଏ, ସେଠାରେ ନାଟକକୁ କୁହାଯାଏ ପୌରାଣିକ ନାଟକ । ଆବହମାନ କାଳରୁ ମଣିଷ ଦେବୀ-ଦେବତାଙ୍କର ଚରଣରେ ନିଜକୁ ଲୋଟାଇ ଦେଇ ନିଜର ସୁଖ-ସମୃଦ୍ଧି ନିମନ୍ତେ ସେମାନଙ୍କର କରୁଣାଭିକ୍ଷା କରି ଆସିଛି । ସେ ଦେଶରେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ଦେବୀ-ଦେବତାଙ୍କର ଅଭାବ ନ ଥିଲା; ତେଣୁ ନାଟକର ପ୍ରଥମାବସ୍ଥାରେ ପୁରାଣ ଉଭୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନାଟକ ପାଇଁ କଥାବସ୍ତୁ ଯୋଗାଇଛି । ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଲେଖିବାକୁ ହେଲେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ପ୍ରଥମ କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ହେଉଛି ନାଟକରେ ପୁରାଣର ଆବହାଓ୍ୱା ସୃଷ୍ଟି କରିବା । ଏଥିପାଇଁ ତାଙ୍କୁ ଅଭିନୟକଳାର ଚାରୋଟି ଯାକ ବିଭାଗର ସାହାଯ୍ୟ ନେବାକୁ ହେବ । ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟମାଧ୍ୟମରେ ଚରିତ୍ର ସବୁ ସାଧାରଣଠାରୁ ସେମାନଙ୍କର ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ପ୍ରମାଣ କରିବେ । ଅଭିନୟରେ ଏଥିପାଇଁ ଗୋଟିଏ ଉଚ୍ଚାଙ୍ଗ ସୌକୁମାର୍ଯ୍ୟ ଫୁଟିଉଠିବା ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ । ଚାଲିଚଳଣ, ହାବଭାବ, ବିଳାସ, ଭ୍ରୂବିକ୍ଷେପ, ଅଙ୍ଗୁଳି ଉତ୍ତୋଳନ – ପ୍ରତ୍ୟେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଚରିତ୍ର ସାଧାରଣଠାରୁ ନିଜର ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ପ୍ରମାଣ କରିବେ । ସେମିତି ବାଚିକ ଅଭିନୟଟି ପୌରାଣିକ ନାଟକର ଏକ ପ୍ରଧାନ ଦିଗ । ମନେରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ପୁରାଣର ଚରିତ୍ର ସାଧାରଣ ଧୂଳିମାଟିର ଦୁନିଆର ଚରିତ୍ର ନୁହଁନ୍ତି । ତାଙ୍କପାଇଁ ତେଣୁ ଏକପ୍ରକାରର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଭାଷାର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରିବାକୁ ହେବ । ଏହା ଛନ୍ଦୋବଦ୍ଧ, ଆଳଙ୍କାରିକ ଏବଂ ଓଜଃପୂର୍ଣ୍ଣ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ଏ ନାଟକରେ ନୃତ୍ୟ ଓ ସଂଗୀତର ବ୍ୟବସ୍ଥା ପ୍ରତି ବିଶେଷ ଦୃଷ୍ଟି ଦିଆଯିବା ଉଚିତ । ପୌରାଣିକ ନାଟକର 'ଆହାର୍ଯ୍ୟ' ଦିଗଟି ମଧ୍ୟ ଆଦୌ ହେୟ ନୁହେଁ । ପୁରାଣରେ ପ୍ରାୟ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଦେବତାଙ୍କର ବେଶଭୂଷା ସମ୍ପର୍କରେ ପର୍ଯ୍ୟାପ୍ତ ସୂଚନା ଥାଏ । ସେଇ ଅନୁସାରେ ସେମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ, ବର୍ଣ୍ଣାଢ଼୍ୟ ବେଶ-ପୋଷାକ,ଆଭୂଷଣ ଇତ୍ୟାଦିର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରିବାକୁ ହେବ । ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ଦର୍ଶକମାନେ ଏମାନଙ୍କ ରୂପଭେକ ସମ୍ପର୍କରେ ପୂର୍ବରୁ ସ୍ପଷ୍ଟ ଧାରଣା ରଖନ୍ତି । ଏହା ତାହାର ଅନୁରୂପ ହେବା ଉଚିତ । ଶେଷ 'ସାତ୍ତ୍ୱିକ' ଅଭିନୟ ବିଷୟରେ କେବଳ ଏତିକି କହିଲେ ଯଥେଷ୍ଟ ହେବ ଯେ, ଏହାର ସମ୍ପର୍କ ରହିଛି 'ଆବେଗ' ସହିତ । ଅଶ୍ରୁ, ରୋମାଂଚ, ପୁଲକ,ଗଦ୍‌ଗଦ ଭାବ, ସ୍ୱେଦ, କମ୍ପ ପ୍ରଭୃତି ପ୍ରୟୋଜନୀୟ ବିକାରଗୁଡ଼ିକ ଯଥାସ୍ଥାନରେ ପ୍ରୟୋଗ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । କଥାବସ୍ତୁର ପ୍ରତିପାଦ୍ୟ ହେଉଛି ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଓ ଆଦର୍ଶର ପ୍ରତିଷ୍ଠା । ଅଧର୍ମ ଉପରେ ଧର୍ମର, ମିଥ୍ୟା ଉପରେ ସତ୍ୟର, ଅନ୍ୟାୟ ଉପରେ ନ୍ୟାୟର ବିଜୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠାଦ୍ୱାରା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ପ୍ରତି ଅତୁଟ ଶ୍ରଦ୍ଧା ବଜାୟ ରଖିବାହିଁ ହେଉଛି ଏହାର ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ । ତାହାର ସାମାଜିକ ପ୍ରୟୋଜନ ଏତିକି । ତତ୍ତ୍ୱଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏଥିରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଏକ ବିଶେଷ ଭୂମିକା ରହିଛି । ବାହ୍ୟ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ସଶକ୍ତ ପ୍ରୟୋଗହିଁ କଥାବସ୍ତୁକୁ ଗତିଶୀଳ କରିଥାଏ । 'ପୁରାଣ'

Digitized by srujanika@gmail.com

ଏବଂ 'ନାଟକ' ଏଇ ଦୁଇ ଶବ୍ଦ ପରସ୍ପରର ବିରୋଧୀ ମନେହୁଅନ୍ତି । ଜୀବନକୁ ନେଇ ନାଟକର କାରବାର । ଯେଉଁ ଅତୀନ୍ଦ୍ରିୟ ଜୀବନ କଥା ପୁରାଣ କହେ, ତାକୁ ନାଟକରେ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିବା ବଡ଼ ସହଜ କଥା ନୁହେଁ । ପଦେ ପଦେ ତେଣୁ ସେଠାରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ସତର୍କ ହେବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ ।

(ଖ) ବସ୍ତୁସତ୍ୟର ବିବରଣୀମୂଳକ ଲେଖନକୁ କୁହାଯାଏ ଇତିହାସ ଏବଂ ଏହା ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଲେ ତାକୁ କୁହାଯାଏ 'ଐତିହାସିକ ନାଟକ' । ଶବ୍ଦଟି ସଂସ୍କୃତ ଭାଷାର । ଯଦିଓ ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟିକଗଣ ଇତିହାସ ରଚନାର ବିରୁଦ୍ଧରେ ଥିଲେ, ତଥାପି 'ଶବ୍ଦ'ଟିଏ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରି, ତାହା ସମ୍ପର୍କରେ ସେମାନଙ୍କ ଜ୍ଞାନର ସୂଚନା ଦେଇଯାଇଛନ୍ତି । 'ଇତି-ହ+ଆସ' ଏହାହିଁ ହେଉଛି ଶବ୍ଦଟିର ବ୍ୟୁତ୍ପତ୍ତି; ଯାହାର ଅର୍ଥ 'ଏହା ଯେପରି ଥିଲା' । ଅତୀତରେ ଘଟଣା ଯେମିତି ଘଟିଥିଲା, ତାହାର ଏକ ବିବରଣୀ ପ୍ରଦାନ କରିବାହିଁ ହେଉଛି ଇତିହାସର କାମ । ସନ, ତାରିଖ, ସ୍ଥାନ, ବ୍ୟକ୍ତି – ଏ ସବୁର ଯଥାଯଥ ସମୟାନୁକ୍ରମିକ ବର୍ଣ୍ଣନା ଏଥିରେ ରହିବ । ବିବରଣୀସର୍ବସ୍ୱ ହୋଇଥିବାରୁ ଏଥିରେ ଶୁଷ୍କତା ଆସିଯିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । କେହି ଜଣେ ଆଲୋଚକ କହିଛନ୍ତି ଯେ, ଇତିହାସରେ କେବଳ ସନ, ତାରିଖ ଆଉ ନାମକୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ ଆଉ ସବୁ ମିଛ, ଉପନ୍ୟାସରେ କେବଳ ସେତିକି ଛାଡ଼ିଦେଲେ, ବାକି ସବୁ ସତ । ଇତିହାସର ସଂଜ୍ଞା ଓ ସ୍ୱରୂପ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହି ମନ୍ତବ୍ୟ କେତେଦୂର ଗ୍ରହଣୀୟ, ତାହା ବିଚାର କରାଯାଇପାରେ । ପୁଣି ଇତିହାସ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିବାର ଯେଉଁ ଉଦ୍ୟମ ଆମେ ନିଜ ଜୀବନକାଳରେ ଦେଖିଲୁଁ, ତହିଁରେ ପୂର୍ବୋକ୍ତ ମନ୍ତବ୍ୟକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିବାର ମଧ୍ୟ ଉପାୟ ରହୁନାହିଁ । ଆଉ ଜଣେ ସମାଲୋଚକ କହିଛନ୍ତି, "History is a bundle of lies mutually agreed upon" ଅର୍ଥାତ୍ ନିର୍ଜଳା ମିଛକୁ ପାରସ୍ପରିକ ବୁଝାମଣାରେ ସତ୍ୟ ବୋଲି କୁହାଗଲେ, ତାହାହିଁ ହୁଏ ଇତିହାସ । ଯାହା ହେଉ, ଆମେ କିନ୍ତୁ ଇତିହାସର ସେଇ ପାରମ୍ପରିକ ସଂଜ୍ଞା ଉପରେ ଏବେ ମଧ୍ୟ ଭରସା କରି ବସିଛୁଁ ।

ବସ୍ତୁ-ସତ୍ୟର ରୂପ ହେଉଛି ନିତାନ୍ତ ଅନଳଂକୃତ । ଏହାକୁ ନେଇ ନାଟକ ସଫଳ ହୋଇପାରିବ ନାହିଁ । ସେଥିପାଇଁ ତହିଁରେ 'ରଞ୍ଜନ ବର୍ଦ୍ଧନ' କ୍ରିୟା ପ୍ରୟୋଗ କରିବା ଆବଶ୍ୟକ । ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ଇତିହାସର ଶୁଷ୍କ ବିବରଣୀ ନାଟକ ହୋଇ ନ ପାରେ । ସେଇଭଳି ନାଟକକୁ ମଧ୍ୟ ଇତିହାସ ବୋଲି ମନେ କରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ । ଇତିହାସରେ ସୂଚନାତ୍ମକ ଭାବରେ ଥିବା କୌଣସି ଘଟଣାକୁ ନାଟକର ପ୍ରୟୋଜନରେ ପଲ୍ଲବିତ କରାଯାଇପାରେ, କିମ୍ବା ବିସ୍ତୃତ ଭାବରେ ଥିବା ଘଟଣାକୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ ତ୍ୟାଗ କରି ଦିଆଯାଇପାରେ । ଘଟଣା ଓ ଚରିତ୍ରର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଦର୍ଶାଇବା ନିମନ୍ତେ ଏଥିରେ କଳ୍ପନାର ଆଶ୍ରୟ ମଧ୍ୟ ନିଆଯାଇପାରେ ତେବେ ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ସ୍ୱାଧୀନତା ସୀମାବଦ୍ଧ । ଇତିହାସର ଯେଉଁ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ସତ୍ୟ, ତାହା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଗଲେ, ଦର୍ଶକମାନେ ତାହାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିବାରେ ଅସୁବିଧା ହେଉଥିବାରୁ ନାଟକର ସଫଳତା ସନ୍ଦେହାସ୍ପଦ ହୋଇଯାଏ । ତେଣୁ କଳ୍ପନାକ୍ଷେତ୍ରରେ ନାଟ୍ୟକାର ନିରଙ୍କୁଶ ନୁହନ୍ତି । ତେବେ କିଂବଦନ୍ତୀ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନାଟ୍ୟକାର ସ୍ୱାଧୀନତା ଗ୍ରହଣ କରିପାରନ୍ତି । କିଂବଦନ୍ତୀ ଇତିହାସର ପ୍ରଥମ ପାହାଚ ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ପୁରାଣ ଭଳି ନମନୀୟ । ଏଥିରେ କବି ଇଚ୍ଛାନୁସାରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ପରିବର୍ଦ୍ଧନ କରିପାରନ୍ତି ।

Digitized by srujanika@gmail.com

ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରଥମେ ଗୋଟିଏ 'ଭାବ'କୁ ନିର୍ବାଚିତ କରି ଇତିହାସର କୌଣସି ଘଟଣା ବା ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟରେ ତାହାର ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଖୋଜିବାକୁ ଆରମ୍ଭ କରନ୍ତି । ଇତିହାସର ଚରିତ୍ର କୌଣସି ପ୍ରାଚୀନ କୀର୍ତ୍ତିତୁଲ୍ୟ ମୂଲ୍ୟବାନ୍ ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ମୃତ । ସେଇ ଚରିତ୍ର ଯେତେବେଳେ କାବ୍ୟ ଅର୍ଥାତ୍ ରସକ୍ଷେତ୍ରରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଯାଏ, ସେତେବେଳେ ତାହା ଅମର ହୋଇଯାଏ । ଏଇ ଚରିତ୍ର ସ୍ନେହ, ସୌଖ୍ୟ, ଶ୍ରମ, ମମତା ପ୍ରଭୃତି ମାନବୀୟ ସୁଗୁଣାବଳୀରେ ଯେଉଁଭଳି ଦୁର୍ବାର, ସେଇଭଳି ହିଂସା, ଦ୍ୱେଷ, ପ୍ରତିଶୋଧ, ବୀରତ୍ୱ ପ୍ରଭୃତିର ପ୍ରକାଶରେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରଚଣ୍ଡ । ମାନବୀୟ-ଭାବର ଅତିରୂପଟିକୁ ଏମାନଙ୍କରଠାରେ ପ୍ରାୟ ଦେଖାଯାଇଥାଏ । କେତୋଟି ସଫଳ ଐତିହାସିକ ନାଟକର ଚରିତ୍ରକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବାପରେ ଏହି ମନ୍ତବ୍ୟ ଦିଆଯାଉଛି । ସେମିତି ଐତିହାସିକ ନାଟକର ଭାଷା ସମ୍ପର୍କରେ ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଭାବରେ ଚିନ୍ତା କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଚରିତ୍ର ଗୋଟିଏ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସମୟର ପ୍ରତିନିଧିତ୍ୱ କରୁଥିବାରୁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ସେଇ ସମୟ ପାଖରେ ପହଞ୍ଚିଯିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଯଦି ତା' ସମ୍ଭବ ନ ହୁଏ, ତେବେ ପୌରାଣିକ ନାଟକର ଭାଷା ପାଇଁ ଯେଉଁ କୌଶଳ ଅବଲମ୍ବନ କରାଯାଏ, ଏଠାରେ ମଧ୍ୟ ତାହାହିଁ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ନାଟକର ଅନ୍ତଃସ୍ୱରକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରି ପ୍ରୟୋଜନ ହେଲେ ଏଥିରେ ମଧ୍ୟ ଛନ୍ଦୋବଦ୍ଧ, ଆଳଙ୍କାରିକ ଓଜଃପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାଷାର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇପାରେ । ସେମିତି ଚରିତ୍ରର ବେଶ-ପୋଷାକ, ମଂଚ-ବ୍ୟବସ୍ଥା ପ୍ରତି ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଅଲଗା ଭାବରେ ବ୍ୟବସ୍ଥା କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଗଠନତତ୍ତ୍ୱଦୃଷ୍ଟିରୁ ଐତିହାସିକ ନାଟକକୁ ତୀବ୍ରଗତିସମ୍ପନ୍ନ ହେବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । କୌଣସି କାରଣରୁ ଯଦି ଏଥିରେ ଶ୍ଳଥତା ଆସିଯାଏ, ତେବେ ଦର୍ଶକମାନେ ଏହାକୁ ପ୍ରତ୍ୟାଖ୍ୟାନ କରିଦିଅନ୍ତି । ଏଥିପାଇଁ ଏଥିରେ ତୀବ୍ର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରିବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ସାଧାରଣତଃ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱକୁ ଦୁଇ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇଥାଏ । ପ୍ରଥମଟି ବାହ୍ୟ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟଟି ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ । 'ସାଧାରଣ' ବୋଲି କହିବାର କାରଣ ହେଉଛି, କେହି କେହି ଏହାକୁ ଚାରୋଟି ବିଭାଗରେ ମଧ୍ୟ ବିଭକ୍ତ କରିଥିବାର ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି । ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଯେମିତି ହେଉ, ଯାହା ହେଉ — ଏହା ମୂଳତଃ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ ଚରିତ୍ରର ଇଚ୍ଛାଶକ୍ତିର ତୀବ୍ରତା ଭିତରୁ । ଏହାହିଁ ତାକୁ ଦୃଢ଼ କିମ୍ବା ଦୁର୍ବଳ ରୂପ ଦେଇଥାଏ । କୁହାଯାଇଛି ଯେ, "The intensity of the conflict will be determined by the strength of will of the three dimensional individual who is the protagonist."— ଏଠାରେ ଚରିତ୍ରର ଇଚ୍ଛାଶକ୍ତିର ଦୃଢ଼ତା ଉପରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ତୀବ୍ରତା ନିର୍ଭର କରେ ବୋଲି କୁହାଯାଇ ଆହୁରି ସୂଚନା ଦିଆଯାଇଛି ଯେ, "The genuine rising conflict is the product of characters who are well rounded in terms of the premise." ପ୍ରତିପାଦ୍ୟର ରୂପାୟନ ନିମନ୍ତେ ଯେଉଁ ସବୁ ଚରିତ୍ରର ଅବଦାନ ରହିଛି, ସେଇମାନେହିଁ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱସୃଷ୍ଟିର କର୍ତ୍ତା । ଐତିହାସିକ ନାଟକର ସଫଳତା ଯେହେତୁ ଏହାର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ତୀବ୍ରତା ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ ଏବଂ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଯେହେତୁ ଚରିତ୍ରନିର୍ଭର; ତେଣୁ ଏ ଦିଗରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ବିଶେଷ ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଚରିତ୍ର ସହିତ ଚରିତ୍ରର କିମ୍ବା ଚରିତ୍ର ସହିତ ଘଟଣାର ପ୍ରତିରୋଧରୁ ଯେଉଁ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ, ତାହାକୁ କୁହାଯାଏ ବାହ୍ୟ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ । ଐତିହାସିକ

Digitized by srujanika@gmail.com

ନାଟକ ପାଇଁ ଏହା ହେଉଛି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଆଦର୍ଶ ରୂପ । ଇତିହାସର ଚରିତ୍ର ରୂପରେ ଯେଉଁ ରାଜା, ମହାରାଜା, ସାମନ୍ତମାନେ ମଂଚ ଉପରକୁ ଆସନ୍ତି, ସେମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଯୁଦ୍ଧବିଗ୍ରହ, ମନାନ୍ତର, ମତାନ୍ତର ପାଇଁ କୌଣସି ବିଶେଷ କାରଣର ପ୍ରୟୋଜନ ହୁଏ ନାହିଁ; ତେଣୁ ଏମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ସଂଘର୍ଷ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ବିଶେଷ ଚିନ୍ତା କରିବାକୁ ପଡ଼େ ନାହିଁ । ମୋଟଉପରେ ଚରିତ୍ର, ଘଟଣା-ପରମ୍ପରା ଓ ସଂଳାପ – ସାଧାରଣ ନାଟକର ଏ ତିନୋଟି ଆୟୁଧକୁ ବିଶେଷ ଭାବରେ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରି ଐତିହାସିକ ନାଟକରେ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଥାଏ । ଚରିତ୍ରରେ ବିଶ୍ୱାସଯୋଗ୍ୟତା, ଘଟଣାରେ ସଂହତି ତଥା ସଂଳାପରେ ଓଜଃ – ଏ ତିନୋଟି ପ୍ରତି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ବିଶେଷ ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁହିଁ ପଡ଼ିବ । କଥାବସ୍ତୁରେ ନାଟ୍ୟକାର ଯଥାସମ୍ଭବ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ଇତିହାସର ମୂଳ ରୂପକୁ ବିକୃତ କରିବା ଉଦ୍ୟମରୁ ବିରତ ରହିବା ଭଲ । ସମୟର ଯଥାର୍ଥ ସ୍ପନ୍ଦନଟି ଐତିହାସିକ ନାଟକରେ କିଭଳି ଭାବରେ ପ୍ରକଟିତ ହୋଇଛି, ତାହାରି ଉପରେ ଏହାର ସଫଳତା ବହୁଳଭାବରେ ନିର୍ଭର କରେ ।

(ଗ) ସମାଜ ସହିତ ମଣିଷର ସମ୍ପର୍କ ନିତ୍ୟ ଏବଂ ଶାଶ୍ୱତ । ମଣିଷ ସବୁବେଳେ ନିଜ ପାଇଁ, ଅନ୍ୟମାନଙ୍କ ପାଇଁ, ପକ୍ଷାନ୍ତରେ ସମାଜ ପାଇଁ ନୂତନ ନୂତନ ସମସ୍ୟାମାନ ସୃଷ୍ଟି କରୁଥାଏ । ଏଥିପାଇଁ ସମାଜ-ଶକ୍ତି ସହିତ ତାହାର ବାରମ୍ବାର ସଂଘର୍ଷ ଘଟୁଥାଏ । ଯେଉଁଠି ସମାଜ-ଶକ୍ତି ସହିତ ମଣିଷର ସଂଘର୍ଷର ବିବରଣୀ ନାଟ୍ୟ-କାହାଣୀରେ ସ୍ଥାନ ପାଏ ଏବଂ ଏହାକୁ ରୂପାୟିତ କରିବା ନିମନ୍ତେ ସମସାମୟିକ ଚରିତ୍ରମାନେ ମଂଚରେ ଉପସ୍ଥିତ ହୁଅନ୍ତି, ତାକୁହିଁ କୁହାଯାଏ ସାମାଜିକ ନାଟକ । ପୌରାଣିକ ଏବଂ ଐତିହାସିକ ନାଟକରେ କୌଣସି ଏକ ପ୍ରଖ୍ୟାତ ବିଷୟକୁ ନେଇ ନାଟ୍ୟ-କାହାଣୀ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଏ । ମାତ୍ର ଯେକୌଣସି ଏକ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାକୁ ନେଇ ସାମାଜିକ ନାଟକ ରଚନା କରାଯାଏ । ଏଥିରେ ଅନ୍ଧ ସଂସ୍କାର, ବିବାହଘଟିତ ସମସ୍ୟା, ଶିକ୍ଷା-ସମସ୍ୟା, ବେକାରୀ, ପାରିବାରିକ ମନାନ୍ତର, ଶ୍ରେଣୀ-ସଂଘର୍ଷ, ଜାତିଆଣ ସମସ୍ୟା, ଧାର୍ମିକ ସମସ୍ୟା, ରାଜନୈତିକ ସମସ୍ୟା ପ୍ରଭୃତି ବହୁ ବ୍ୟାପାର ସ୍ଥାନ ପାଇପାରେ । ବ୍ୟକ୍ତି ତଥା ତା'ର ଜୀବନ – ଏଠାରେ ଏହି ସବୁ ସମସ୍ୟା ମଧ୍ୟରୁ ଏକ ବା ଏକାଧିକ ସମସ୍ୟାଦ୍ୱାରା ଗ୍ରସ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟକାର ଏଥିପାଇଁ କୌଣସି ପୂର୍ବ ପ୍ରଖ୍ୟାତ କାହାଣୀ ପାଏ ନାହିଁ; ବରଂ ସମସ୍ୟାକୁ କେନ୍ଦ୍ରରେ ରଖି ନିଜେ ଏଥିପାଇଁ ଗୋଟିଏ କାହାଣୀ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିନିଏ । ଏହିଭଳି ସାମାଜିକ ନାଟକ ହେଉଛି ସମାଜର ସାଧାରଣ ବ୍ୟକ୍ତି ଓ ତାହାର ସମସ୍ୟା ଆଧାରିତ ନାଟକ ।

ବେଳେବେଳେ ଦେଖାଯାଏ ଯେ, ନାଟ୍ୟକାର ଯେକୌଣସି ଗୋଟିଏ ସମସ୍ୟାକୁ ନେଇ ବୃତ୍ତ ପରିକଳ୍ପନା କରନ୍ତି; ଅର୍ଥାତ୍ ତାକୁ ଆଖିରେ ରଖି ଘଟଣା ବିନ୍ୟାସ କରନ୍ତି, ଘଟଣା ଅନୁରୂପ ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି କରନ୍ତି । ଏଠାରେ ସମସ୍ୟାର ବିଶ୍ଳେଷଣହିଁ ହୁଏ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷ୍ୟ । ସେମିତି କେବେକେବେ ନାଟ୍ୟକାର ସମାଜର ଜଣେ ବିଶେଷ ବ୍ୟକ୍ତିକୁ ବାଛି ନେଇ, ତାହାର ଚାରିତ୍ରିକ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ, ସମାଜ ସହିତ ତାହାର ସମ୍ପର୍କ ଓ ଏହାର ପରିଣାମ ଦେଖାଇଥାଆନ୍ତି । ପ୍ରଥମ ଶ୍ରେଣୀର ସମସ୍ୟାର ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବା ନିମନ୍ତେ ବ୍ୟକ୍ତି ଆସନ୍ତି । ତେବେ ସମସ୍ୟା ଦେଖାଇବାହିଁ ହୁଏ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ମୁଖ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ତେଣୁ ଏହାକୁ କୁହାଯାଏ 'ସମସ୍ୟାମୂଳକ

Digitized by srujanika@gmail.com

ନାଟକ' । ଦ୍ୱିତୀୟ ଶ୍ରେଣୀର ନାଟକରେ ମଧ୍ୟ ସମସ୍ୟା ଥାଏ । ତେବେ ସେ ସମସ୍ୟା ବ୍ୟକ୍ତିର ସମସ୍ୟା । ସେଥିରେ ବ୍ୟକ୍ତିର ସ୍ଥାନ, ତା'ର ଭୂମିକା ଓ ଏହାର ପରିଣାମ ପ୍ରଭୃତି ନାଟକରେ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଏହାକୁ 'ଚରିତ୍ରମୂଳକ ନାଟକ' ବୋଲି କୁହାଯାଉଛି । ପ୍ରସଙ୍ଗକ୍ରମେ ଏଠାରେ ସୂଚାଇ ଦିଆଯାଇପାରେ ଯେ, ଚରିତମୂଳକ ଓ ଚରିତ୍ରମୂଳକ ନାଟକ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରଭେଦ ରହିଛି । ଇତିହାସର କୌଣସି ସାଧୁ, ସନ୍ଥ କିମ୍ବା କବି ଜ୍ଞାନି ଗୁଣୀ ପଣ୍ଡିତ ଯେତେବେଳେ ନାଟକର ନାୟକ ହୁଅନ୍ତି, ସେତେବେଳେ ସେଇ ନାଟକକୁ କୁହାଯାଏ 'ଚରିତ ନାଟକ' (Biographical Play) । ଚରିତ୍ର ନାଟକରେ ସାଧାରଣ ଜୀବନର କୌଣସି ଏକ ବ୍ୟକ୍ତି ନାୟକ ରୂପରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରେ ।

ସମାଜର ପରିସର ବେଶ୍ ବ୍ୟାପକ ହୋଇଥିବାରୁ ସାମାଜିକ ନାଟକର ରୂପ ମଧ୍ୟ ବେଶ୍ ବିଚିତ୍ର । ସମାଜର ଉଦାର ସଂଜ୍ଞା ତଳେ ବ୍ୟକ୍ତି, ଭାବ, ପରିଣାମ, ଶ୍ରେଣୀ ଇତ୍ୟାଦି ବହୁ କଥା ଆସିଥାଏ । ଏସବୁକୁ ନେଇ ବିଭିନ୍ନ ସ୍ୱାଦର, ଭିନ୍ନ ରୂପର ନାଟକମାନ ଲିଖିତ ହୋଇଥାଏ । ବିଷୟବସ୍ତୁଦୃଷ୍ଟିରୁ ସେମାନଙ୍କୁ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ବିଭାଗରେ ମଧ୍ୟ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇଥାଏ । ଏଠାରେ ସେଇଭଳି କେତେଗୁଡିଏ ଶ୍ରେଣୀର ଉଲ୍ଲେଖ କରାଯାଇଛି; ଯଥା– (କ) ସମସ୍ୟାମୂଳକ, (ଖ) ବ୍ୟକ୍ତିଚରିତ୍ରମୂଳକ, (ଗ) ପାରିବାରିକ, (ଘ) ରାଜନୈତିକ, (ଘ) ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ, (ଙ) ଅପରାଧମୂଳକ ଇତ୍ୟାଦି । ରୀତିଦୃଷ୍ଟିରୁ : (କ) ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ, (ଖ) ପ୍ରତୀକବାଦୀ, (ଗ) ରୂପକଧର୍ମୀ, (ଘ) ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ, (ଙ) ଆଦର୍ଶବାଦୀ । ରସ ଦୃଷ୍ଟିରୁ : (କ) ହାସ୍ୟ ରସାତ୍ମକ । ମୁଖ୍ୟତଃ ଏଇ ସବୁ ନାଟକରେ ସମାଜ ଓ ତାର ବିଭିନ୍ନ ସମସ୍ୟା ବା ରୂପ ସ୍ଥାନ ପାଉଥିବାରୁ ଏସବୁକୁ ସାମାଜିକ ନାଟକ ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ ।

ଇତିହାସ ବା ପୁରାଣ ଯେଉଁଭଳି ଐତିହାସିକ ବା ପୌରାଣିକ ନାଟକର ପ୍ରାଣକେନ୍ଦ୍ର ରୂପରେ ଗୃହୀତ ହୋଇଥାଏ, ସମାଜ ବା ତାହାର ବିଭିନ୍ନ ସମସ୍ୟା ସେଇଭଳି ସାମାଜିକ ନାଟକର କେନ୍ଦ୍ରୀୟ ଭାବ ରୂପରେ ଗୃହୀତ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ଯେହେତୁ ସମସାମୟିକ ସମାଜର ଚିତ୍ର ଦେଖାଇବା ଏ ଧରଣର ନାଟକର ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ ହୋଇଥାଏ; ତେଣୁ ଆଶା କରାଯାଏ ଯେ, ଏହା ବାସ୍ତବ ହେବ । ସମାଜରେ ଘଟୁଥିବା ବିଭିନ୍ନ ଘଟଣା ଏଥିରେ ଏଭଳି ଭାବରେ ସ୍ଥାନ ପାଇବ ଯେ, ତାହାର ସମ୍ଭାବ୍ୟତା କିମ୍ବା ଔଚିତ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ମନରେ କୌଣସି ସନ୍ଦେହ ସୃଷ୍ଟି ହେବ ନାହିଁ । ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟ ସେଇ ସମାଜର ହୋଇଥିଲେ, ଦର୍ଶକମାନେ ସହଜରେ ସେମାନଙ୍କୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇପାରିବେ । ଏଥିରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର କଳ୍ପନା ଯେ ଆଦୌ ସ୍ଥାନ ପାଇବ ନାହିଁ, ଏଭଳି ମନେକରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ । ସମାଜରେ ଘଟୁଥିବା ଘଟଣାରେ ନାଟକୀୟତା ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ହେଲେ ତହିଁରେ କଳ୍ପନାର ତୂଳିର ସ୍ପର୍ଶ ଦେବା ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ ହୋଇଥାଏ । ତେବେ ତାହା ମଧ୍ୟ ଯେଉଁଭଳି ବିଶ୍ୱାସଯୋଗ୍ୟତା ନ ହରାଏ, ସେଥିପ୍ରତି ସତର୍କ ରହିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଏଭଳି ହୋଇପାରେ, ଦର୍ଶକ ଅନ୍ତତଃ ଏଇ ଧାରଣା ନେଇ ସମଗ୍ର ବ୍ୟାପାରକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେବାର ସୁଯୋଗ ତହିଁରେ ରହିଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଯେଉଁ ଘଟଣା ତା'ର ଆଖିଆଗରେ ପରିବେଷିତ ହେଉଛି, ତାହା ଯେପରି ସମାଜର ବାସ୍ତବ ରୂପର ଗୋଟିଏ ଅଂଶ —ଏଇ ବିଶ୍ୱାସ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଦର୍ଶକମନରେ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ହେଉଛି ନାଟ୍ୟକାରର ଦାୟିତ୍ୱ । ବାସ୍ତବତାଠାରୁ ଦୂରେଇଗଲେ, ଏହା ସମ୍ଭବ ହୋଇପାରେ ନାହିଁ । ଦର୍ଶକର ବିଶ୍ୱାସର ଭିତ୍ତି ଦୋହଲିଗଲେ, ନାଟକ ଦୁର୍ବଳ ହୋଇଯାଏ । ମୂଳକଥା ହେଲା, ନାଟ୍ୟକାର ଯଥାସମ୍ଭବ ବାସ୍ତବତାର ପାଖେ ପାଖେ ରହିଲେ ଦର୍ଶକର ବିଶ୍ୱାସ ସହଜରେ ଅର୍ଜନ କରିପାରନ୍ତି ।

ସାମାଜିକ ନାଟକରେ କଳ୍ପନାର ପରିମାଣ ଯଦି ଅଧିକ ହୋଇଯାଏ, ତେବେ ନାଟକଟି ହୋଇଯାଏ କାଳ୍ପନିକ । ସାମାଜିକ ନାଟକରେ ମଧ୍ୟ କଳ୍ପନାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନିଆଯାଏ । ତେବେ ଏଥିରେ ରୂପ ଓ ଭାବ ଉଭୟର ବାସ୍ତବତା ଥାଏ ଏବଂ କାଳ୍ପନିକ ନାଟକରେ ଭାବର ବାସ୍ତବତା ତ ଥାଏ; କିନ୍ତୁ ରୂପକ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହାର ଅସ୍ୱଷ୍ଟତାହିଁ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ସାମାଜିକ ନାଟକରେ ଯେତିକି କଳ୍ପନା ଥାଏ, ତାହାର ବାସ୍ତବ ପ୍ରତିରୂପର ସମ୍ଭାବ୍ୟତା ସମ୍ପର୍କରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ନିଶ୍ଚିତ ବିଶ୍ୱାସ ନ ଆସିଲେ ମଧ୍ୟ 'ଏପରି ହୋଇପାରେ' – ଏଇ ଧାରଣା ନେଇ ସେ ନିଜର ସନ୍ଦେହକୁ ରୋକିଦେଇପାରେ । ମାତ୍ର କାଳ୍ପନିକ ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ବାସ୍ତବତା, ଅବାସ୍ତବତା ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ ନିଶ୍ଚିତ ଧାରଣା ନେଇ ଦର୍ଶକ ନାଟକ ଦେଖିବାକୁ ଯାଏ । ତାହାରି ଭିତରୁ ସେ ଯଥାସମ୍ଭବ ବିଶ୍ୱାସଯୋଗ୍ୟତା ଖୋଜିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରେ । କାଳ୍ପନିକ ନାଟକର ଦେଶକାଳପାତ୍ର ପ୍ରକୃତରେ ବାସ୍ତବତା ଉପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ନୁହେଁ । ଅନେକ ସମୟରେ ଏହା ରୂପକଧର୍ମୀ ହୋଇଥାଏ । ଏହା ଦ୍ୱାରା ଏଥିରେ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟା ପ୍ରକାଶ କରାଯାଇପାରେ । ତେବେ ଏହାକୁ ସାମାଜିକ ନାଟକ କୁହାଯାଇପାରିବ ନାହିଁ; କାରଣ ସାମାଜିକ ନାଟକର ମୂଳତତ୍ତ୍ୱ ବାସ୍ତବତା ଅପେକ୍ଷା ଏଥିରେ କାଳ୍ପନିକତାହିଁ ଗୁରୁତ୍ୱ ପାଇଥାଏ । ସମାଜଜୀବନରେ ଯେଉଁ ସବୁ ଦୋଷଦୁର୍ବଳତା ଦେଖାଯାଏ, ସେ ସମ୍ପର୍କରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ସଚେତନ କରିବାହିଁ ହେଉଛି ସାମାଜିକ ନାଟକର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ନାଟ୍ୟକାର ଏଥିରେ ସମସ୍ୟାର ଅବତାରଣା କରନ୍ତି; ହୁଏତ ନିଜ ଚିନ୍ତାରୁ ଏହାର ସମାଧାନ ମଧ୍ୟ ଦେଖାଇଥାଆନ୍ତି । ତେବେ ମନେରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ନାଟ୍ୟକାର କୌଣସି ନୀତି-ଉପଦେଷ୍ଟା ବା ଶିକ୍ଷକ ନୁହନ୍ତି । ଜୀବନକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବା ତାଙ୍କର ଧର୍ମ । ସେ ଖୁବ୍ ବେଶିରେ ଭୁଲ-ଠିକ ଦେଖାଇଦେଇପାରନ୍ତି । ସେଇଠି ତାଙ୍କର କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ଶେଷ ହୋଇଯାଏ । ଏହା ପରର ଦାୟିତ୍ୱ ହେଉଛି ଦର୍ଶକଙ୍କର ।

ଏକାଙ୍କିକା– କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ ଯେଉଁଭଳି ଉପନ୍ୟାସର ଛୋଟ ରୂପ, ଏକାଙ୍କିକା ମଧ୍ୟ ସେଇଭଳି ଆୟତନଦୃଷ୍ଟିରୁ ପୂର୍ଣାଙ୍ଗ ନାଟକର ଛୋଟ ରୂପ । ତେବେ ଉପନ୍ୟାସର ଗୋଟିଏ ଅଂଶକୁ ନେଇ ଯେମିତି କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଏ ନାହିଁ, ସେମିତି ନାଟକର ଅଂଶବିଶେଷରୁ ମଧ୍ୟ ଏକାଙ୍କିକା ହୋଇପାରେ ନାହିଁ; ବରଂ ଛୋଟ ପରିସର ଭିତରେ ଏହାକୁ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଦିଗରୁ ସ୍ୱୟଂସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ହେବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଏହାର କାନ୍‌ଭାସ୍ ବେଶ୍ ଛୋଟ ହୋଇଥିବାରୁ ଏଥିରେ ବିସ୍ତୃତ ଜୀବନ-ବୃତ୍ତର କେବଳ ଖଣ୍ଡାଂଶ ମାତ୍ର ସ୍ଥାନ ପାଇପାରେ । ତେବେ ସେଥିରୁ ଯେମିତି ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ ସ୍ୱଚ୍ଛ ଏବଂ ସଂମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଧାରଣା ଦର୍ଶକ ପାଇପାରିବ ତାହା ଦେଖିବା ହେଉଛି ଏକାଙ୍କୀକାରଙ୍କ ଦାୟିତ୍ୱ । ବସ୍ତୁତଃ,ଏହାରି ଉପରେହିଁ ତାଙ୍କର ସଫଳତା କିମ୍ବା ବିଫଳତା ନିର୍ଭର କରେ । ଗଠନରୀତିଦୃଷ୍ଟିରୁ ତେଣୁ କେବଳ ଆକାରକୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ, ନାଟକ ଏବଂ ଏକାଙ୍କିକା ମଧ୍ୟରେ

Digitized by srujanika@gmail.com

ସେଭଳି ବିଶେଷ କୌଣସି ପାର୍ଥକ୍ୟ ନ ଥାଏ । ଆଜିକାଲି ଅଭିଜାତ ଗୃହର ଡ୍ରଇଁ ରୁମ୍‌ରେ ବନ୍‌ସାଇ ନାମକ ଏକ ପ୍ରକାର 'ବାମନ ଗଛ' ବେଶ୍ ଯତ୍ନର ସହିତ ରଖାଯାଉଛି । ବିଭିନ୍ନ କୌଶଳ ଅବଲମ୍ବନ କରି ଗୋଟିଏ ବର୍ଦ୍ଧିଷ୍ଣୁ ବୃକ୍ଷର ସ୍ୱାଭାବିକ ବିକାଶ ପ୍ରକ୍ରିୟାକୁ ରୋକାଯାଇ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସ୍ତରରୁ ଅଧିକ ବଢ଼ିବାକୁ ତାକୁ ଦିଆଯାଉନାହିଁ । ଏଠାରେ ସ୍ପଷ୍ଟ କରି କହିଦେବା ଉଚିତ ଯେ, ଏକାଙ୍କିକା ନାଟକ ବୃକ୍ଷର 'ବନସାଇ' ରୂପ ନୁହେଁ; ବରଂ ନିଜର ପରିସରରେ ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବରେ ବଢ଼ିଉଠିଥିବା ପତ୍ର-ପୁଷ୍ପ-ଫଳ ବିମଣ୍ଡିତ ଏକ ପୂର୍ଣ୍ଣ ବୃକ୍ଷ । ଏହା ନାଟକର ଏକ ପ୍ରଜାତି । ତାହାର ବାମନ ରୂପ ନୁହେଁ ।

ନାଟ୍ୟ ଶିଳ୍ପର ଏକ ସ୍ୱୟଂସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ରୂପ ଭାବରେ ଏହାର ବିକାଶ ହୋଇଛି ଏଇମାତ୍ର ସେଦିନ – ଚଳିତ ଶତାବ୍ଦୀରେ; ମାତ୍ର ଏହାର ଚେର ରହିଛି ବହୁତ ତଳେ । ପୂର୍ବକାଳର ଦର୍ଶକମାନେ ଯେ ଛୋଟ ନାଟକ ଦେଖିବାରୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣରୂପେ ବଂଚିତ ଥିଲେ, ଏହା ଦେଖାଯାଉ ନାହିଁ । ନାଟକ ଯେମିତି ଭାରତରେ ପ୍ରଥମେ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା, ଏକାଙ୍କ ନାଟକ ମଧ୍ୟ ସେ କାଳରେ ପ୍ରଥମେ ଭାରତରେହିଁ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିବାର ଜଣାଯାଉଛି । ଭରତଙ୍କ ନିର୍ଦ୍ଦେଶିତ 'ଦଶରୂପକ' ବିଭାଗରେ ଅନ୍ତତଃ ପାଞ୍ଚୋଟି ବିଭାଗ ରହିଛି ଯାହା ଏକାଙ୍କ । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି ଭାଣ, ବ୍ୟାୟୋଗ, ଅଙ୍କ, ବୀଥୀ ଏବଂ ପ୍ରହସନ । ସେହିଭଳି ଉପରୂପକର ଅଠରଟି ବିଭାଗ ମଧ୍ୟରୁ ଗୋଷ୍ଠୀ, ନାଟ୍ୟରାସକ, ଉଲ୍ଲାପ୍ୟ, କାବ୍ୟ, ପ୍ରେଙ୍ଖଣ, ରାସକ, ଶ୍ରୀ ଗଦିତ, ବିଳାସିକା, ହଲ୍ଲୀଶ, ଭାଣିକା ପ୍ରଭୃତି ଦଶଟି ବିଭାଗ ରହିଛି; ଯାହା ଏକାଙ୍କ । ଏସବୁର ଉଦାହରଣ ମଧ୍ୟ ଦିଆଯାଇଛି । ଯେହେତୁ ସେ କାଳରେ କେବଳ ପଢ଼ିବା ପାଇଁ କୌଣସି ନାଟକ ଲେଖାଯାଉ ନ ଥିଲା; ତେଣୁ ଏ ସବୁ ନାଟକର ଯେ, ଅଭିନୟ ହୋଇଥିବ, ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ କରିବାର କିଛି ନାହିଁ । ଭାରତବର୍ଷରେ ସେ କାଳରେ ଏକଠାରୁ ଦଶ-ଅଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନାଟକ ଲେଖାଯାଉଥିଲା । କେବଳ ସେତିକି ନୁହେଁ, ଦଶ ଅଙ୍କବିଶିଷ୍ଟ 'ମହାନାଟକ' ପ୍ରଥମେ ଭାରତରେହିଁ ଲେଖାଯାଇଥିବାର ପ୍ରମାଣ ମଧ୍ୟ ମିଳୁଛି । କହିବାର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ହେଉଛି ଯେ, ନାଟକର ଆକାର ସମ୍ପର୍କରେ ସେ ଯୁଗର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ନିୟମିତ ପରୀକ୍ଷା-ନିରୀକ୍ଷା ଚଳାଇଥିଲେ । ଏକାଙ୍କ ନାଟକ ଯଦି ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଆଦୃତ ହେଉ ନ ଥାନ୍ତା, ତେବେ ତାହାର ଏତେଗୁଡ଼ିଏ ପ୍ରଜାତି ନିଶ୍ଚୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳନ୍ତା ନାହିଁ; ବରଂ ଦଶ ରୂପକ ଏବଂ ଅଠର ଉପରୂପକ ମଧ୍ୟରୁ ପନ୍ଦରଟି ବିଭାଗ ଅର୍ଥାତ୍ ପଚାଶ ଭାଗରୁ ଅଧିକ ଏକାଙ୍କ ହୋଇଥିବାରୁ ଏହି ବିଭାଗଟି ସେତେବେଳେ ବେଶ୍ ଲୋକପ୍ରିୟ ହୋଇଥିବ ବୋଲି ବିଶ୍ୱାସ କରାଯାଇପାରେ । ତେବେ ବିଭିନ୍ନ କାରଣରୁ (ବିଶେଷ କରି ଘନ ଘନ ବୈଦେଶିକ ଆକ୍ରମଣ) ଏହାର ସ୍ୱାଭାବିକ ବିକାଶର ପଥ ରୁଦ୍ଧ ହୋଇ ପରବର୍ତ୍ତିକାଳରେ ଏହାର ଯଥାଯଥ ବିକାଶ ହୋଇପାରିଲା ନାହିଁ ।

କୁହାଯାଉଛି ଯେ, ସେ ଦେଶରେ ପ୍ରଥମେ ଜର୍ମାନର ଲେସିଂ (Lessing) Die Juden (The Juice) ନାମକ ଏକାଙ୍କ ନାଟକ ୧୭୫୫ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦରେ ଲେଖିଥିଲେ । ଏହାହିଁ ହେଉଛି ଆଧୁନିକ ଏକାଙ୍କିକାର ପ୍ରଥମ ପୁରୁଷ । ତାହାପରେ 'Little Theatre' ଆନ୍ଦୋଳନ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଯିବାରୁ ଏକାଙ୍କିକା ନାଟକର ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ବିଭାଗରୂପେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଲାଭ କଲା ଏବଂ ଧୀରେ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଧୀରେ ଦର୍ଶକମାନେ ମଧ ତାକୁ ପସନ୍ଦ କରିବାକୁ ଆରମ୍ଭ କଲେ । କେଉଁଠି ଏହା 'Curtain Raiser' ରୂପେ, କେଉଁଠି ଏହା ମାନ୍ୟଗଣ୍ୟ ଦର୍ଶକମାନେ ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟକୁ ଆସିବାପୂର୍ବରୁ ଅନ୍ୟ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ମନୋରଞ୍ଜନର ଏକ ସାଧନରୂପେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରି କ୍ରମଶଃ ନିଜର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ପ୍ରତିଷ୍ଠା କଲା । ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଯେତେବେଳେ ଯନ୍ତ୍ର-ସଭ୍ୟତାର କ୍ରାମିକ ବିସ୍ତାର ମଣିଷର ରୁଚି ବଦଳାଇଦେଲା ଏବଂ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧର ଭୟାବହତା ଯେତେବେଳେ ତାହାର ଜୀବନଦର୍ଶନର ଆମୂଳ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟାଇଲା, ସେତେବେଳେ ଆଉ ସାହିତ୍ୟ, ସଂଗୀତ, କଳା ପ୍ରତି ବିଶେଷ ଧ୍ୟାନ ଦେବା ପାଇଁ ତା'ର ଆଗ୍ରହ ହେଲାନାହିଁ । ସ୍ଥିତି ପାଇଁ, ବଂଚିବା ପାଇଁ ସଂଗ୍ରାମ କରୁ କରୁ ଏଥିପାଇଁ ସମୟ ଦେବା ମଧ ତା' ପକ୍ଷରେ ସମ୍ଭବ ହେଲା ନାହିଁ । ବିପୁଳକାୟ ଗ୍ରନ୍ଥ ଅଧ୍ୟୟନ, ଅନୁଶୀଳନ, ଅଢ଼େଇ ତିନିଘଣ୍ଟାର ନାଟକଦର୍ଶନ ଇତ୍ୟାଦି ପାଇଁ ସମୟ ଆଉ ଆଗ୍ରହ ଦୁଇଟିର ଘୋର ଅଭାବ ଘଟିଲା । ଏତିକିବେଳେ ସେ ଚାହିଁଲା କାବ୍ୟ ଇତ୍ୟାଦିର କିଛି ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ରୂପ, ଯାହାଦ୍ୱାରା ସେ ଜୀବନ-ଯନ୍ତ୍ରଣାର ଜଟିଳତା ମଧ୍ୟରୁ କିଛିକ୍ଷଣ ପାଇଁ ହେଲେ ମଧ ମୁକ୍ତି ଲାଭ କରିପାରିବ । କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ ଏବଂ ଏକାଙ୍କିକା ହେଉଛି ଏହିଭଳି ପ୍ରୟୋଜନର ସୃଷ୍ଟି ।

କେବଳ ଗୋଟିଏ ଅଙ୍କର ହୋଇଥିଲେ ଯେ ତାହା ଏକ ସାର୍ଥକ ଏକାଙ୍କିକା ହୋଇଯିବ, ତାହା ନୁହେଁ । ଲକ୍ଷ୍ୟର ଏକମୁଖିନତା, ଆୟତନର ସଂକ୍ଷିପ୍ତତା ତଥା ଘଟଣାର ସ୍ୱଳ୍ପତାହିଁ ଏକାଙ୍କିକାକୁ ସଫଳତା ଦେଇଥାଏ । ଗୋଟିଏ ଅଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ କେତେଗୁଡ଼ିଏ ଦୃଶ୍ୟ-ଯୋଜନା କରିଦେଲେ ତାହା ଏକାଙ୍କିକା ହେବ ନାହିଁ । ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ପରିସରରେ ପୂର୍ଣ୍ଣତାର ଅନୁଭବ କିଛି ସାମାନ୍ୟ ବ୍ୟାପାର ନୁହେଁ । ଏଥିପାଇଁ ଏକାଙ୍କିକାକାରଙ୍କର ଚରିତ୍ର, ଘଟଣା, ସଂଳାପ ସମ୍ପର୍କରେ ଯେଉଁଭଳି ବିସ୍ତୃତ ତଥା ଶାଣିତ ଅନୁଭବ ରହିଥିବା ଆବଶ୍ୟକ; ସେମିତି ପରିମିତି ଜ୍ଞାନର ମଧ ପ୍ରୟୋଜନ । ଏହାର ସ୍ୱଳ୍ପ ପରିସରରେ ବହୁ ଚରିତ୍ର କିମ୍ବା ବହୁ ଘଟଣା ସ୍ଥାନ ପାଇବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଭାଷା ସମ୍ପର୍କରେ ମଧ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ବିଶେଷ ସାବଧାନତା ଅବଲମ୍ବନ କରିବାକୁ ହେବ । ଏହାର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଶବ୍ଦ ଯେମିତି ଘଟଣା ଓ ଚରିତ୍ରର ବିକାଶ ପାଇଁ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ହେବ, ତାହା ସେ ଦେଖିବେ । ସ୍ୱାଭାବିକ କାରଣରୁ ବର୍ଣ୍ଣନାଧର୍ମିତାର ମୋହ ଏଥିପାଇଁ ତ୍ୟାଗ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଏଥିରେ ଗୋଟିଏ କେନ୍ଦ୍ରୀୟ ଚରିତ୍ର ରହିବ, ଯାହାକୁ କେନ୍ଦ୍ର କରି ଆଉ କିଛି ସହାୟକ ଚରିତ୍ର ଆସି ପାରନ୍ତି; ମାତ୍ର ସେମାନେ ଘଟଣା ପାଇଁ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ଏଥିରେ ଗୋଟିଏ ମାତ୍ର ଅନାବଶ୍ୟକ ଚରିତ୍ର-ଯୋଜନା ଏକାଙ୍କିକାରଙ୍କ ପାଇଁ ହେବ ବିଳାସିତା; କାରଣ ଏହାଦ୍ୱାରା ନାଟକର 'ଯୋଗ' ଭାଙ୍ଗିଯିବାର ଆଶଙ୍କା ରହିଛି । ଆମେ ପ୍ରଥମରୁ ସୂଚନା ଦେଇଛୁଁ ଯେ, ବିଶାଳ ଜୀବନ-ବୃତ୍ତର ଯେକୌଣସି ଏକ ଖଣ୍ଡାଂଶକୁ ମାତ୍ର ଏକାଙ୍କିକାରେ ସ୍ଥାନ ଦିଆଯାଇପାରେ । ସେଥିପାଇଁ ଘଟଣାରେ ବିସ୍ତାର ବଦଳରେ ସଂକ୍ଷିପ୍ତିହିଁ ହେବ ଏକାଙ୍କିକାରଙ୍କର ଧ୍ୟାନ । ସେ ନିଜର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସିଦ୍ଧି ପାଇଁ ଏଭଳି ଘଟଣା ଚୟନ କରିବେ, ଯାହା ଗୋଟିଏ ମାତ୍ର ଲକ୍ଷ୍ୟ ଦିଗରେ କଥାବସ୍ତୁକୁ ଆଗେଇଦେବ । ଏଥିପାଇଁ ଏକାଙ୍କୀକାର ପ୍ରଥମରୁ ଗୋଟିଏ 'ଭାବବସ୍ତୁ' (theme) ଚିନ୍ତା କରି, ତା ଭିତରୁ ଚରିତ୍ର ଆମଦାନି କରିପାରନ୍ତି ଏବଂ ଘଟଣାର ଭିତ୍ତି ଉପରେ ଚରିତ୍ରକୁ ଠିଆକରାଇପାରନ୍ତି । ଅର୍ଥବହ, କ୍ଷୁଦ୍ର, ଟେଲିଗ୍ରାଫିକ୍, ସଂଳାପ ହିଁ ହେଉଛି ଏକାଙ୍କିକା ପାଇଁ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଏକାନ୍ତଭାବରେ ଉପଯୁକ୍ତ । ଯେଉଁ ନାଟ୍ୟକାର ଏହାର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରିପାରନ୍ତି, ତାଙ୍କର ସଫଳତା ନିଶ୍ଚିତ ହୋଇଯାଏ । ଯେହେତୁ ଏହା କ୍ଷୁଦ୍ର ପରିସରର ନାଟକ ଏବଂ ଗତି ହେଉଛି ନାଟକର ଜୀବନ; ତେଣୁ ଆଶାକରାଯାଏ ଯେ, ଏଥିରେ ଗତିର ତୀବ୍ରତା ପ୍ରକାଶ ପାଇବ । ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଏହାର ସହାୟକ ହୋଇଥିବାରୁ ସେଥିପ୍ରତି ତ ନିଶ୍ଚୟ ଦୃଷ୍ଟି ଦିଆଯିବ । ତାହା ସହିତ ଚରିତ୍ରକୁ କେବଳ ଗୋଟିଏ ସ୍ଥାନରେ ଦଣ୍ଡାୟମାନ ରହି, ସଂଳାପ ଉଚ୍ଚାରଣ କାର୍ଯ୍ୟରେ ନ ଲଗାଇ ତାହାର ଆଚରଣକୁ ଯଦି କାର୍ଯ୍ୟ-ଭିତ୍ତିକ (action oriented) କରାଯାଏ, ତାହାହେଲେ ନାଟକ ଆଉ ସେତେ ନୀରସ ମନେହେବ ନାହିଁ । ଏଇଥିପାଇଁ କୁହାଯାଇଛି, "It can stress but one aspect, character action, background emotion." ଏବଂ "The usual one-act piece is to the play as the short story is to the novel." ଆମେ ସାହିତ୍ୟରେ ରସର ସନ୍ଧାନ କରିଥାଉଁ ଏବଂ ବିଶେଷକରି ନାଟକରେ ଭିନ୍ନ ରୁଚିର ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ସନ୍ତୋଷବିଧାନ ପାଇଁ ଏକାଧିକ ରସର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଯିବା ଉଚିତ ବୋଲି ତତ୍ତ୍ୱବିଦ୍‌ମାନେ କହନ୍ତି । ତେବେ ଏକାଙ୍କିକାରେ କେବଳ ଗୋଟିଏ ରସ ହିଁ ସ୍ଥାନ ପାଇବା ଉଚିତ; ଅନ୍ୟଥା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ମନୋଯୋଗ କେନ୍ଦ୍ରୀୟ ଭାବଧାରାଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯିବାର ଆଶଙ୍କା ରହିଛି ।

ଉପନ୍ୟାସ ସହିତ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପର ଯେଉଁ ସମ୍ପର୍କ, ନାଟକ ସହିତ ଏକାଙ୍କିକାର ସମ୍ପର୍କ ଅନେକଟା ସେଇଆ ବୋଲି ଆମେ ପୂର୍ବରୁ କହିଛୁଁ । କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ "Aims to produce a single narrative effect with the greatest economy of means that is consistent with the utmost emphasis." ଅର୍ଥାତ୍ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେବ ଏକମୁଖୀ, ଉପାୟ ହେବ ଖୁବ୍ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ଏବଂ ସମ୍ବେଦନା ହେବ ଅତ୍ୟନ୍ତ ତୀବ୍ର । ଏହି ମନ୍ତବ୍ୟକୁ ଏକାଙ୍କିକା ପାଇଁ ମଧ୍ୟ ଗ୍ରହଣ କରିନିଆଯାଇପାରେ । ଭାବ-ସମ୍ବେଦନାକୁ ତୀବ୍ର କରିବାକୁ ହେଲେ ପରିସ୍ଥିତିକୁ ଚରମ ଉଦ୍ଦୀପକ କରିବାକୁ ହେବ । ଚରିତ୍ର ହେବ ଏକାଧାରରେ ବ୍ୟକ୍ତି ତଥା ପ୍ରତିନିଧି, ଅସାଧାରଣ ଅବସ୍ଥାର ସମ୍ମୁଖୀନ ଅସାଧାରଣ ବ୍ୟକ୍ତି । ଏଥିରେ ଚରିତ୍ରର ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ବିକାଶ ଦେଖାଇବାର ସୁଯୋଗ ନ ଥାଏ; ତେଣୁ ଚରିତ୍ରକୁ ସ୍ୱୟଂ ପ୍ରକାଶ ହେବାକୁ ପଡ଼େ । ଅଳ୍ପ ପରିସରରେ ଜୀବନ ସତ୍ୟର ଗଭୀର ବ୍ୟଞ୍ଜନା ସୃଷ୍ଟି କରିବା ହୁଏ ଏକାଙ୍କୀକାରଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଅନ୍ୟ ପ୍ରକାରେ କହିବାକୁ ଗଲେ ବିନ୍ଦୁ ମଧ୍ୟରେ ସିନ୍ଧୁଦର୍ଶନର ଅଭିଜ୍ଞତା ଲାଭ କରାଇବାରେ ଯେଉଁ ଏକାଙ୍କୀକାର ସଫଳତା ଲାଭ କରନ୍ତି, ସେହିଁ ଯଥାର୍ଥରେ ସାର୍ଥକ ।

ସୀମିତ ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ମନୋରଞ୍ଜନର ଏକ ସ୍ୱୟଂସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ସାଧନ ଅନ୍ୱେଷଣ ପ୍ରବୃତ୍ତିରୁହିଁ ଏକାଙ୍କିକାର ସୃଷ୍ଟି । ଏକାଙ୍କ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ସମ୍ପର୍କରେ ଡଃ ଶ୍ରୀ କୁମାର ବନ୍ଦୋପାଧ୍ୟାୟ କହନ୍ତି, ''ଭାଷାର କବିତ୍ୱମୟ ଉଚ୍ଛ୍ୱାସ ଓ ଅଳଙ୍କାର ସ୍ଫୀତି ସାଧାରଣ ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କରେ ନିଜର ଆତିଶଯ୍ୟରେ ନିଜେ ଲଜ୍ଜିତ ହୋଇ ପ୍ରତିଦିନର ଗଦ୍ୟରେ ସଂକୁଚିତ ହେଉଛି । ପୁଣି ଏହି ଆକୃତି ପରିବର୍ତ୍ତନ ସହିତ ଆଧୁନିକ ନାଟକର ପ୍ରକୃତି ପରିବର୍ତ୍ତନ ମଧ୍ୟ ଘଟୁଛି । ଏହି ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟିର ଯୁଗରେ ମଣିଷ ବାହାର ବିସ୍ମୟରୁ ଦୃଷ୍ଟି ସଂହତ କରି ଅନ୍ତରର ଗଭୀରତର ରହସ୍ୟ ଆଡ଼କୁ ତାକୁ ପ୍ରେରଣ କରୁଛି । ଯାହା ତୁଚ୍ଛ ଓ ସାମାନ୍ୟ ତାହା ଭିତରେ ମଧ୍ୟ ରହସ୍ୟର ସଂକେତ ଓ ଇଂଗିତ

Digitized by srujanika@gmail.com

ପରିସ୍ଫୁଟ ହେଉଛି ।'' ଅଧ୍ୟାପକ ବନ୍ଦୋପାଧ୍ୟାୟ ଏଠାରେ ମୁଖ୍ୟତଃ ଦୁଇଟି କଥା କହିଛନ୍ତି– (୧) ଭାଷା ପ୍ରୟୋଗକ୍ଷେତ୍ରରେ ସଂଯମ ଓ (୨) ମଣିଷର ଅନ୍ତର୍ମୁଖିନତା । ଏ ଦୁଇଟିହିଁ ଏକାଙ୍କିକା ସୃଷ୍ଟିପାଇଁ ବିଶେଷ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛି ବୋଲି ତାଙ୍କର ମତ । ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ଅଥଚ ସ୍ମରଣୀୟ ଘଟଣାକୁ ଚମତ୍କାର ରୂପରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରିପାରିବାରେହିଁ ଏକାଙ୍କିକାରଙ୍କର କୃତିତ୍ୱ ପ୍ରମାଣିତ ହୁଏ । ଶାଣିତ ଭାବୋଦ୍ଦୀପକ ସଂଳାପ ଏଥିରେ ତାକୁ ସାହାଯ୍ୟ କରେ । ଚମକପ୍ରଦ ଆକସ୍ମିକ ପରିଣତି, ଯଦି ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଉତ୍କଣ୍ଠା ବଜାୟ ରଖିପାରିଲା, ବାସ୍ତବତାର ବିଶ୍ୱାସରେ ଯଦି ଦର୍ଶକମାନେ ଏହାକୁ ଆଦରରେ କୋଳେଇ ନେଇ ପାରିଲେ, ତେବେ ଏକାଙ୍କିକା ସଫଳ ହୋଇଛି ବୋଲି ଧରିନେବାକୁ ହେବ । ଏକାଙ୍କିକାର ସ୍ୱରୂପ ସମ୍ପର୍କରେ ସଂକ୍ଷେପରେ ଆଲୋଚନା କରାଯିବା ପରେ ସ୍ୱତଃ ଏହାର ଅଙ୍ଗ ଓ ଆତ୍ମା ସମ୍ପର୍କରେ କିଛି କୁହାଯିବାର ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠେ । ଏଠାରେ ପ୍ରଥମରୁ କହିରଖିବା ଉଚିତ ହେବ ଯେ, ତାତ୍ତ୍ୱିକଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏକାଙ୍କିକା ଓ ନାଟକ ମଧ୍ୟରେ ସେଭଳି ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ କୌଣସି ପାର୍ଥକ୍ୟ ନାହିଁ । ଯେଉଁ କଥାବସ୍ତୁ, ସଂଳାପ, ଚରିତ୍ର, ଘଟଣାବିନ୍ୟାସ, ବୃତ୍ତିପରିକଳ୍ପନା, ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ, ସଂଶୟ ପ୍ରଭୃତିକୁ ନେଇ ନାଟକର ଆଙ୍ଗିକ ଓ ଆତ୍ମିକ ରୂପ ନିର୍ଦ୍ଧାରିତ ହୋଇଥାଏ, ଏକାଙ୍କିକାରେ ମଧ୍ୟ ସେଇ ସେଇ ତତ୍ତ୍ୱଗୁଡ଼ିକ ବିଦ୍ୟମାନ ଥାଏ । ତେବେ ଏକାଙ୍କିକାରେ ନାଟକ ଭଳି କାହାଣୀ ସହିତ ଉପକାହାଣୀ ଯୋଡ଼ି କଥାବସ୍ତୁର ବିସ୍ତାର ବଦଳରେ କ୍ଷୁଦ୍ର ଏବଂ ଏକମୁଖୀ ଏକ କାହାଣୀ ନିର୍ବାଚିତ ହୋଇଥାଏ । ସେଇ ଅନୁସାରେ ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟ ଅଳ୍ପ ଆସନ୍ତି ଏବଂ ଏମାନଙ୍କୁ ଏକାଙ୍କିକା ପାଇଁ ଏକାନ୍ତ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ କରିବା ହେଉଛି ଏକାଙ୍କିକାରଙ୍କର ଦାୟିତ୍ୱ । ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ, ନାଟକ ପାଇଁ ମଧ୍ୟ ଏହି ନିୟମଟି ପ୍ରଯୁଜ୍ୟ; ତେବେ ସେଠାରେ ଏହା ଏତେ କଡ଼ାକଡ଼ି ଭାବରେ ପାଳନ କରାଯାଏ ନାହିଁ । ବେଳେବେଳେ ଦେଖାଯାଏ ଯେ, କିଛି ଚରିତ୍ର ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଯାଆନ୍ତି, ଯେଉଁମାନେ ଏଥିପାଇଁ ଆଦୌ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ନୁହନ୍ତି । ଏହି କାରଣରୁ ସେମାନେ ପୂର୍ଣ୍ଣରୂପରେ ବିକଶିତ ମଧ୍ୟ ହୋଇପାରନ୍ତି ନାହିଁ । ବିଶେଷ କରି ନାଟକର 'କଭରସିନ୍'ରେ ଯେଉଁ ସବୁ ଚରିତ୍ର ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରନ୍ତି, ସେମାନଙ୍କ ସମ୍ପର୍କରେ ଏହି ଅଭିଯୋଗ କରାଯାଏ । ତେବେ ଏକାଙ୍କୀକାର ଏହି ବିଳାସିତା କରିବା ପାଇଁ ସୁଯୋଗ ପାଆନ୍ତି ନାହିଁ । ଚରିତ୍ର କାହାଣୀ ପାଇଁ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ହୋଇ ନ ପାରିଲେ, ଏକାଙ୍କିକା ଦୁର୍ବଳ ହୋଇଯାଏ । ସଂଳାପ ସମ୍ପର୍କରେ ମଧ୍ୟ ସେହିଭଳି ସାବଧାନତାର ପ୍ରୟୋଜନ ହୋଇଥାଏ । ମୋଟଉପରେ କହିବାକୁ ଗଲେ, ନାଟକ ପାଇଁ ଏହି ସବୁ ଉପାଦାନ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସତର୍କତା ଲୋଡ଼ା ହେଉଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଏକାଙ୍କିକା ପାଇଁ ଅତି ସତର୍କତା ବାଞ୍ଛନୀୟ ହୁଏ । ସମୟର ବ୍ୟବଧାନ ହେଉଛି ନାଟକ ଓ ଏକାଙ୍କିକା ମଧ୍ୟରେ ଥିବା ଲକ୍ଷ୍ୟଣୀୟ ପାର୍ଥକ୍ୟ ।

ଡଃ ଦଶରଥ ଓଝା ଏକାଙ୍କିକା ସମ୍ପର୍କରେ କହିନ୍ତି, '' ଆଜିର ମଣିଷ ଜୀବନର ଜଟିଳ ରୂପକୁ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଭାବରେ ଦେଖିବାକୁ, ଅନୁଭବ କରିବାକୁ ଚାହେଁ । ସଫଳ ଏକାଙ୍କିକାରେ ଅଳ୍ପରୁ ଅଳ୍ପକାଳ ମଧ୍ୟରେ, ରମ୍ୟରୁ ରମ୍ୟତର ଉପାୟରେ ସାମ୍ପ୍ରତିକ ସମସ୍ୟାର ରୂପାୟନମାଧ୍ୟମରେ ଜଟିଳ ଜୀବନ-ଗ୍ରନ୍ଥିର ରହସ୍ୟ ଉନ୍ମୋଚନରେ ସଫଳତା ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇ ପାରିବ ।'' ପ୍ରକୃତିଦୃଷ୍ଟିରୁ ନାଟକ ହେଉଛି ଶାଖା-ପ୍ରଶାଖା ସମନ୍ୱିତ ବିଶାଳ ଏକ ବନସ୍ପତି । ଏକାଙ୍କିକା ଏକ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଲଘୁପକ୍ଷ ପ୍ରଜାପତି । ନାଟକର ଛାୟାଘନ ଶୀତଳତା କିମ୍ବା ସବୁଜିମାର ବିପୁଳ ବିସ୍ତାର ଏକାଙ୍କିକାରେ ଖୋଜିଲେ ମିଳିବ ନାହିଁ କିମ୍ବା ଏକାଙ୍କିକାର ବର୍ଣ୍ଣିଳ ଚଞ୍ଚଳତା ନାଟକରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିବ ନାହିଁ । ନୃତ୍ୟ ନ ଥାଇ ମଧ୍ୟ ଏକାଙ୍କିକା ଛନ୍ଦୋମୟ; ଗୀତ ନ ଥାଇ ମଧ୍ୟ ଏହା ଗୀତିମୟ । ନାଟକ ଭଳି ଏହାକୁ ମଧ୍ୟ ବିଷୟବସ୍ତୁ-ଦୃଷ୍ଟିରୁ, ରସଦୃଷ୍ଟିରୁ, 'ବାଦ'ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଭିନ୍ନ ବିଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇଥାଏ । ତେବେ କେବଳ ଅଙ୍କସଂଖ୍ୟା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହାକୁ ଯେ ଏପରି ନାମ ଦିଆଯାଇଛି, ଏଭଳି ମନେ କରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ । ବିଶେଷକରି ଆଜି ଯେତେବେଳେ ଅଧିକାଂଶ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ନାଟକ ଗୋଟିଏ ସେଟ୍‌ରେ ଏବଂ ଗୋଟିଏ ଅଙ୍କରେ ରଚିତ ହେଉଛି, ସେତେବେଳେ ଅଙ୍କସଂଖ୍ୟାକୁ ଏକାଙ୍କ ନାଟକର ସ୍ୱରୂପ ନିର୍ଦ୍ଧାରଣର ଏକମାତ୍ର ମାଧ୍ୟମ ବୋଲି ମନେ କରିବା ଉଚିତ ହେବ ନାହିଁ । ଗୋଟିଏ ସମୟରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ପ୍ରୟୋଜନରୁ ଏହାର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା । ବର୍ତ୍ତମାନ ସେମାନଙ୍କର ରୁଚି ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇଛି । ପୁଣି ନାଟକ ଅଧିକାଂଶଙ୍କର ଶୟନ ଗୃହରେ ଉପସ୍ଥିତ ହେଉଥିବାବେଳେ ମଂଚ ନାଟକର ଆଦର ହ୍ରାସ ପାଇଛି । ଏକାଙ୍କିକା ମଧ୍ୟ ଲୋକଚିତ୍ତର ଅନୁରାଗପ୍ରାପ୍ତିରୁ ବଞ୍ଚିତ ହୋଇଛି ।

□□□

Digitized by srujanika@gmail.com

ଚତୁର୍ଥ ଅଧ୍ୟାୟ

କେତୋଟି ପ୍ରମୁଖ ନାଟ୍ୟ ଶୈଳୀ

ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ଓ ବିକାଶ ଦୀର୍ଘ ସମୟଧରି ଚାଲିଥିବାରୁ ଏହାର ଗଠନପ୍ରଣାଳୀ ଓ ସୃଷ୍ଟିକୌଶଳରେ ତାରତମ୍ୟ ଦେଖାଦେବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଦେଶକାଳଭେଦରେ ଏଥିରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । ନୂତନ ଆଙ୍ଗିକରେ ନାଟକ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରେ, ଶୈଳୀ ବଦଳେ, ଏଥିଯୋଗୁଁ ଏଥିରେ ବିଭିନ୍ନତା ଦେଖାଦିଏ । ଗଠନରୀତିଦୃଷ୍ଟିରୁ ନାଟକକୁ ସାଧାରଣତଃ ଦୁଇଟି ଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇଥାଏ । ପ୍ରଥମଟି ହେଉଛି କ୍ଲାସିକାଲ ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟଟି ହେଉଛି ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ।

(୧) କ୍ଲାସିକାଲ୍ – ସେ ଯୁଗରେ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ନାଟକରଚନା ନିମନ୍ତେ କେତେକ ନୀତିନିୟମ ସ୍ଥିର କରିଥିଲେ । ତ୍ରୟୀଐକ୍ୟ, ଚରିତ୍ରସୃଷ୍ଟିର ଏକ ବିଶେଷ କୌଶଳ, କାହାଣୀ ଓ ସଂଳାପ ସମ୍ପର୍କୀୟ କେତୋଟି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ନିୟମ ଇତ୍ୟାଦି ତାଙ୍କ ମତରେ ନାଟକ ଲେଖାଯିବା ସମୟରେ ଅନୁସୃତ ହେବା ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ । ଗ୍ରୀକ୍ ଓ ରୋମାନ୍ ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶର ଅନୁକରଣରେ ଯେଉଁ ସବୁ ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଥିବ,ତାହାହିଁ କ୍ଲାସିକାଲ୍ ନାଟକ ବୋଲି କୁହାଯାଏ । ତେବେ 'କ୍ଲାସିକାଲ୍' ଶବ୍ଦଟି ଏକ ବ୍ୟାପକ ଅର୍ଥରେ ବ୍ୟବହୃତ ହେଉଥିବାର ଦେଖାଯାଉଛି ।

(କ) ଅଭିଜାତଶ୍ରେଣୀର ରଚନା ଏହି ଶ୍ରେଣୀର ।
(ଖ) ଯେଉଁ ଲେଖାର ଏକ ଚିରନ୍ତନ ମୂଲ୍ୟ ରହିଛି ।
(ଗ) ଗ୍ରୀସ୍ ଏବଂ ରୋମ୍‌ର ଶ୍ରେଷ୍ଠ ରଚନା ।
(ଘ) ସନାତନ ଆଦର୍ଶ-ପ୍ରଖ୍ୟାପକ ରଚନା ।

କେତେବେଳେ ମଧ୍ୟ 'ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟ ସ୍ତରରେ' ଅବଶ୍ୟ ପାଠ୍ୟ ଗ୍ରନ୍ଥ ଓ ଗ୍ରନ୍ଥକାରଙ୍କ ପାଇଁ 'କ୍ଲାସିକାଲ୍' ଶବ୍ଦଟି ବ୍ୟବହୃତ ହେଉଥିବାର ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ତେବେ ସାଧାରଣ ଦୃଷ୍ଟିରୁ କ୍ଲାସିକାଲ୍-ଶୈଳୀର ନାଟକ ବୋଲି ସେଇସବୁ ନାଟକକୁ କୁହାଯାଏ, ଯେଉଁଥିରେ 'ତ୍ରୟୀଐକ୍ୟ' (ସ୍ଥାନ-କାଳ-ଘଟଣାଗତ)କୁ ସମ୍ମାନ ଦିଆଯାଇଥାଏ । କାଳଗତ ଐକ୍ୟବିଧି ସୁରକ୍ଷିତ ହୋଇ ନ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଅନ୍ତତଃ ଘଟଣାଗତ ଐକ୍ୟକୁ ବଜାୟ ରଖାଯାଇଥାଏ । ଏହାର ଯେଉଁ ବ୍ୟାଖ୍ୟା ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ କରିଛନ୍ତି, ତହିଁରେ ନାଟ୍ୟ-କାହାଣୀରେ 'Double theme' ଏବଂ 'Double thread' ବିଧିକୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣରୂପେ ବର୍ଜନ କରାଯାଇଥିବା ଉଚିତ । ଉପକାହାଣୀଯୁକ୍ତ କାହାଣୀ, ହାସ୍ୟ ଓ କରୁଣ ରସର ଯୁଗ୍ମ ସମାବେଶ, ପର୍ଯ୍ୟାୟକ୍ରମେ ଦୁଇଟି କାହାଣୀର ରୂପାୟନ, ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ-

Digitized by srujanika@gmail.com

ବାହୁଲ୍ୟ ଆଦି କ୍ଲାସିକ୍ ଲକ୍ଷଣର ପରିପନ୍ଥୀ । ତେବେ ଦେଖାଯାଇଛି ଯେ, ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍‌ଙ୍କର ସମସାମୟିକ ଏବଂ ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତି କେତେକ ନାଟ୍ୟକାର 'ଦୁଇଟି ଭାବବସ୍ତୁ' ଥାଇ ନାଟକ ଲେଖିଛନ୍ତି । ସୁତରାଂ କ୍ଲାସିକାଲ୍ ଶୈଳୀ ଯେ ପ୍ରାଚୀନ ନାଟକର ରୀତି ଥିଲା, ଏଭଳି ମନେକରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ । ପ୍ରକୃତରେ 'କ୍ଲାସିକାଲ୍' କଥାଟି ଗ୍ରୀସ୍‌ର ସେ କାଳର ସୁବିଖ୍ୟାତ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କର ସାର୍ଥକ ନାଟକର ରଚନାଶୈଳୀ ତଥା ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ଯେଉଁ ରୀତିକୁ ସୂତ୍ରବଦ୍ଧ କରିଛନ୍ତି, ସେଇ ରୀତିକୁ ବୁଝାଇବା ନିମନ୍ତେ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଛି । ସୁତରାଂ 'କ୍ଲାସିକାଲ୍ ଶୈଳୀ' କହିଲେ ବିଶେଷଭାବରେ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍‌ଙ୍କ ନିର୍ଦ୍ଦେଶିତ ସୂତ୍ର ଅନୁସାରେ ରଚିତ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀକୁ ତଥା ସାମାନ୍ୟଭାବରେ ନାଟକରେ ରସର ଭାବଶୁଦ୍ଧି, ଘଟଣାଐକ୍ୟ ପ୍ରଭୃତି ବଜାୟ ରଖାଯାଇଥିବା ଅବସ୍ଥାକୁ ବୁଝାଇବ ।

କ୍ଲାସିକାଲ୍ ନାଟକର ଚରିତ୍ର ସାଧାରଣ ମଣିଷଠାରୁ ବହୁସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଗୁଣର ଅଧିକାରୀ ହେବ । ଜୀବନର ଶୁଦ୍ଧ, ସଂଯତ ରୂପର ବିଶ୍ଳେଷଣହିଁ ଏହି ନାଟ୍ୟଶୈଳୀରେ କରାଯାଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟକାର ଘଟଣାବିଶ୍ଳେଷଣରେ ଗଭୀର ମନନଶୀଳତାର ପରିଚୟ ଦେଇଥାଆନ୍ତି । ନାଟ୍ୟ କାହାଣୀର ରୂପ ହେବ ଯଥାସମ୍ଭବ ସରଳ, ଶାଖା-ପ୍ରଶାଖାବିବର୍ଜିତ, ଅବାନ୍ତର ଓ ଅନାବଶ୍ୟକ ଘଟଣା ବିରହିତ । ନାଟ୍ୟ କାହାଣୀକୁ ଏକମୁଖୀ କରିବାକୁ ହେଲେ ଏଥିରୁ ବହୁଘଟଣାକୁ ବାଦ୍ ଦେବାକୁହିଁ ପଡ଼ିବ । ଯେଉଁ ସ୍ୱଳ୍ପ ଘଟଣା ରହିବ, ତାହା ନାଟକକୁ ଦ୍ରୁତ ପରିଣତି ଆଡ଼କୁ ଆଗେଇ ନେଇ ପାରିବ । ନାଟକର ଭାଷା ଅଳଙ୍କୃତ ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ମଂଚସଜ୍ଜା ପାଇଁ ସେଭଳି ଆଡ଼ମ୍ବରର ପ୍ରୟୋଜନ ନାହିଁ । ଐକ୍ୟ ବିଧିର ପାଳନ ସମ୍ପର୍କରେ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ଦୃଢ଼ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେଇଥିଲେ ହେଁ ଦୁଇଟି ଐକ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ କିଛି କୋହଳ ମନୋବୃତ୍ତି ଦେଖାଇଛନ୍ତି । ତେବେ ସ୍ଥାନ-ଐକ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ତାଙ୍କର ମତ ଅଟଳ । ଘଟଣାବିନ୍ୟାସରେ ଐତିହ୍ୟ ଓ ପରମ୍ପରାକୁ ସବୁବେଳେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯିବା ଆବଶ୍ୟକ ବୋଲି ତାଙ୍କର ମତ । ଚରିତ୍ର ଓ ତଥା ଘଟଣା ଯୁଗପତ୍ 'କରୁଣା ଓ ତ୍ରାସ' ସୃଷ୍ଟିକ୍ଷମ ହୋଇଥିବ । ନାୟକ ନିଜର କୌଣସି ଅଜ୍ଞାତ ତ୍ରୁଟି ନିମନ୍ତେ ବିପଦଗ୍ରସ୍ତ ହୋଇପାରେ । କାରୁଣ୍ୟ ଉଦ୍ରିକ୍ତ କରାଇବାକୁ ହେଲେ ନାୟକ ପ୍ରତି ସହାନୁଭୂତି ଜାଗ୍ରତ କରାଇବାକୁ ହେବ । ତାହାର ଭାଗ୍ୟ-ବିପର୍ଯ୍ୟୟ ଫଳରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ମନରେ ଏଭଳି ଏକ ଭାବ ସୃଷ୍ଟି ହେବା ଆବଶ୍ୟକ ଯେ, ଲୋକଟିର ଭାଗ୍ୟ-ବିପର୍ଯ୍ୟୟ ମୂଳରେ ତାହାର ଯେତିକି ଦାୟିତ୍ୱ ଅଛି, ତାହା ଅପେକ୍ଷା ଅଧିକ ଦାୟିତ୍ୱ ଅଛି ପାରିପାର୍ଶ୍ୱିକ ଅବସ୍ଥାର । ଲୋକଟି ପ୍ରକୃତରେ ମନ୍ଦ ନୁହେଁ ଏବଂ ସେହି କାରଣରୁ ତାହାର ଏତେ ବଡ଼ ଭାଗ୍ୟ-ବିପର୍ଯ୍ୟୟ ଘଟିବା ଅତ୍ୟନ୍ତ ଶୋଚନୀୟ । ସେଇଥିପାଇଁ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍‌ଙ୍କ ମତରେ ଅତି ଧାର୍ମିକ ବ୍ୟକ୍ତିର ଐଶ୍ୱର୍ଯ୍ୟଭୋଗ ମଧ୍ୟରୁ ଦାରିଦ୍ର୍ୟଭୋଗିବା ଦେଖାଇଲେ ତାହା ଦ୍ୱାରା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ନୀତିବୋଧ ଅକାରଣରେ ବ୍ୟାହତ ହୁଏ । ସେହିଭଳି ଦୁଷ୍ଟ ଚରିତ୍ରର ବ୍ୟକ୍ତି ଦାରିଦ୍ର୍ୟ ମଧ୍ୟରୁ ହଠାତ୍ ଐଶ୍ୱର୍ଯ୍ୟଶାଳୀ ହୋଇଉଠିଲେ ଅନୁରୂପ ଭାବ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । ତେଣୁ ନାୟକ ଅତି ସଚ୍ଚଳ କିମ୍ବା ନ୍ୟାୟପରାୟଣ ନ ହୋଇ ସାଧାରଣ ଦୋଷଗୁଣଯୁକ୍ତ ମଣିଷ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ତେବେ ସେ ସୁବିଖ୍ୟାତ ଓ ଐଶ୍ୱର୍ଯ୍ୟଶାଳୀ ହୋଇପାରନ୍ତି । ନାୟକର ଭାଗ୍ୟ-ବିପର୍ଯ୍ୟୟ ତାହାର ନିଜସ୍ୱ କୌଣସି ଦୁଷ୍କୃତି କିମ୍ବା ନୀଚ ଆଚରଣ ହେତୁ ହେବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ଏହା ତାହାର କୌଣସି

Digitized by srujanika@gmail.com

ତ୍ରୁଟି କିମ୍ବା କୌଣସି ଚାରିତ୍ରିକ ଦୁର୍ବଳତା ହେତୁ ହୋଇପାରେ । ନାୟକ ପ୍ରତି ସହାନୁଭୂତିର ମାତ୍ରା କୌଣସିମତେ ବଜାୟ ରଖିବାକୁହିଁ ଏହି ସବୁ ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଯାଇଛି ।

ଭାଗ୍ୟ ବା ନିୟତି କ୍ଲାସିକାଲ ନାଟକରେ ଏକ ପ୍ରମୁଖ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ । ଚରିତ୍ର ଏଠାରେ ତାହାର ହାତରେ କଣ୍ଢେଇ ଭଳି ଆତଯାତ ହୁଅନ୍ତି । ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନାଟକଗୁଡ଼ିକୁ କ୍ଲାସିକାଲ ନାଟକର ମାନ୍ୟତା ଦିଆଯାଇଥିବାରୁ ଏଥିରେ କରୁଣରସର ଗୁରୁତ୍ୱ ସ୍ୱୀକୃତ ହୋଇଛି । କାହାଣୀ ବିୟୋଗାନ୍ତ ହେବା ବାଞ୍ଛନୀୟ । ମିଳନାନ୍ତ ପରିଣତି ହେବ ନାହିଁ, ଏଭଳି କୌଣସି କଥା ନାହିଁ । ତେବେ ଯେଉଁ ନାଟକ ଦୁଃଖାନ୍ତ ହୁଏ, ତାହାହିଁ ଅଧିକ ଟ୍ରାଜିକ୍ । ଯେଉଁ ନାଟକର ଉପସଂହାରରେ ନାୟକ-ପ୍ରତିନାୟକ ଶତ୍ରୁଭାବ ବିସର୍ଜନ କରି ଶାନ୍ତ ସମାଧାନ ଭିତରେ ମଂଚରୁ ନିଷ୍କ୍ରାନ୍ତ ହୁଅନ୍ତି, ସେଠାରେ ଠିକ୍ ଟ୍ରାଜିକ-ଚେତନାର ଆନନ୍ଦ ମିଳେ ନାହିଁ । ଘଟଣାବିନ୍ୟାସରେ ଅନୁଚିତ ଓ ଅବିଶ୍ୱାସ୍ୟ କିଛି ରହିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ଏହା କାର୍ଯ୍ୟ-କାରଣସମନ୍ୱିତ ଏବଂ ଏକ ଆରେକର ସ୍ୱାଭାବିକ ପରିଣତି ରୂପରେହିଁ ଆସିବା ଉଚିତ । ଏହା ଫଳରେ 'ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟଗତ ଐକ୍ୟ' (single in its issue) ବଜାୟ ରହିପାରିବ । ଯଥାସମ୍ଭବ ଚିତ୍ତାକର୍ଷକ କୌତୂହଳୋଦ୍ଦୀପକ ଘଟଣାର ପ୍ରୟୋଗ ନାଟକର ମାନ ବଢ଼ାଉଥିବାରୁ ଏ ଦିଗରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ସତର୍କ ଦୃଷ୍ଟି ରଖିବାକୁ ହେବ । ତେବେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନାଟକରେ କମେଡ଼ି ରସର ସୃଷ୍ଟି ସମ୍ପର୍କରେ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍‌ଙ୍କର କଡ଼ା ନିଷେଧ ରହିଛି । ଘଟଣା ଏବଂ ଦୃଶ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ସମୟରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଏହା ଅବଶ୍ୟ ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ ।

କ୍ଲାସିକ୍ ନାଟକ ଗ୍ରୀକ୍ ଏବଂ ରୋମୀୟ – ଏ ଉଭୟ ଭାଷାରେ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି; ଫଳରେ ଏହାର ଦୁଇ ଗୋଟି ଧାରାର ଉଦ୍ଭବ ହୋଇଛି । ଉଭୟ କ୍ଷେତ୍ରର ରୁଚିଗତ ପାର୍ଥକ୍ୟ ହେତୁ, ନାଟ୍ୟ ଶୈଳୀରେ କେତେକ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଦେଖାଯାଇଛି । ରୋମୀୟମାନଙ୍କୁ ସ୍ଥୂଳ ରୁଚିର କୁହାଯାଇ, ସେମାନଙ୍କର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟଗ୍ରାହିତା ଗ୍ରୀକ୍‌ମାନଙ୍କ ଅପେକ୍ଷା ଯଥେଷ୍ଟ କମ୍ ବୋଲି ଧରିନିଆଯାଇଛି । ଯାହା ହେଉ, ଉଭୟ କ୍ଷେତ୍ରର ନାଟକ ମଧ୍ୟରେ କେତେକ ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଥିଲେହେଁ, ଗଠନରୀତିଦୃଷ୍ଟିରୁ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକହିଁ ରୋମୀୟ ନାଟକର ଆଦର୍ଶ ରୂପରେ ଗୃହୀତ ହୋଇଛି ।

ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍‌ଙ୍କ ପରେ ଲାଟିନ୍ ଆଲୋଚକ ହୋରେସ୍ (ପ୍ରଥମ ଶତକ ଖ୍ରୀ.ପୂ.) ତାଙ୍କର 'କାବ୍ୟକଳା' ଗ୍ରନ୍ଥରେ (ଏହା ଏକ ସୁଦୀର୍ଘ ପତ୍ର ମାତ୍ର) କାବ୍ୟରଚନା ସମ୍ପର୍କରେ କିଛି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦେଇଛନ୍ତି । ହୁଏତ ତାଙ୍କ ସମୟକୁ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍‌ଙ୍କ ଆଲୋଚନାର ଧାରା ବିସ୍ମୃତିର ଗର୍ଭକୁ ଚାଲିଯାଇଥିଲା । ତେଣୁ ସେ ପୁରୁଣା କଥାକୁ ନୂଆ ରୂପରେ ପୁଣି ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କର ପ୍ରଥମ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ହେଉଛି ଯେ, ଯଦି କିଛି ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ଚାହୁଁଛ, ତେବେ ଗ୍ରୀକ୍ ଆଦର୍ଶକୁ ଅନୁସରଣ କର । ଏଇଥିରୁ ତାଙ୍କର ଚିନ୍ତାର ଦିଗନ୍ତକୁ ସହଜରେ ସ୍ପର୍ଶ କରାଯାଇପାରେ । ଅଗଷ୍ଟସ୍‌ଙ୍କ ସମୟରୁ ରେନେସାଁ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଦୀର୍ଘକାଳ ହୋରେସ୍‌ଙ୍କ ଗ୍ରନ୍ଥ ପଠିତ ତଥା ଆଲୋଚିତ ହେଉଥିଲା । ତେବେ ଆମେ ପ୍ରଥମରୁ ସୂଚାଇଛୁଁ ଯେ, ନାଟକର ଲକ୍ଷଣ ସମ୍ପର୍କରେ ସେ ନୂଆ କିଛି କହିନାହାନ୍ତି । କ୍ଲାସିକାଲ୍ ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ତାଙ୍କର ମତ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍‌ଙ୍କୁହିଁ ଅନୁସରଣ କରିଛି । ସେ କେବଳ ଏହାକୁ ମନେପକାଇ ଦେଇଛନ୍ତି ମାତ୍ର ।

ସପ୍ତଦଶ ଓ ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତକରେ ଫ୍ରାନ୍ସ ଏବଂ ଇଂଲଣ୍ଡର ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ଆଲୋଚନା ହୋଇଛି । ବସ୍ତୁତଃ ଷଷ୍ଠ ଶତକଠାରୁ ଦଶମ ଶତକ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନାଟ୍ୟ ଜଗତ୍‌ରେ ଅନ୍ଧକାର ଯୁଗ ଚାଲିଥିଲା । ମଧ୍ୟଯୁଗରେ କାବ୍ୟାଦିଶିଳ୍ପ ପ୍ରତି ଅବଜ୍ଞା ମନୋଭାବ ପ୍ରକଟିତ ହୋଇଥିଲା । ସେ ଯୁଗରେ ପ୍ଲେଟୋ ଏହା ପ୍ରଥମେ ଆରମ୍ଭ କରିଥିଲେ । ଏ ଯୁଗରେ ନୀତିବାଦୀ ପଣ୍ଡିତମାନେ କାବ୍ୟକୁ 'ଅବାସ୍ତବ', ଅସତ୍ୟ, ନୀତିବିହୀନ, 'କାମୋଦ୍ଦୀପକ' ବୋଲି କହି ଆଇନ କରି ନାଟ୍ୟାଭିନୟକୁ ବନ୍ଦ କରାଇଦେଇଥିଲେ । ଏକାଦଶ ଶତକରେ ଗିର୍ଜା ଭିତରେହିଁ ପୁନର୍ବାର ନାଟ୍ୟକଳାର ଚର୍ଚ୍ଚା ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି; ତାହା ପୁଣି ଧର୍ମପ୍ରଚାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ । ରେନେସାଁ ଯୁଗରେ କାବ୍ୟ-କଳା ସ୍ୱକୀୟ ମହିମାରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇଛି । ସପ୍ତଦଶ ଶତକ ବେଳକୁ ନାଟକ ପୁନର୍ବାର ସମୃଦ୍ଧ ଅବସ୍ଥା ଲାଭ କରିସାରିଲାଣି । ଡ୍ରାଇଡେନ୍ (୧୬୬୮ ଖ୍ରୀ. ଅ.) ତାଙ୍କର ଆଲୋଚନାରେ– ନାଟକ ଲେଖାଯାଏ "for the delight and instruction of mankind"– ବୋଲି ପ୍ରମାଣ କରି ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ ଅନୁକୂଳ ବାତାବରଣ ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ଉଦ୍ୟମ କରିଥିଲେ । ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତକରେ ଶିଳ୍ପତତ୍ତ୍ୱରେ କଳ୍ପନାବାଦ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୁଏ ଏବଂ କାବ୍ୟତତ୍ତ୍ୱକ୍ଷେତ୍ରରେ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ଆଲୋଚନା ହୁଏ । ଏତେବେଳକୁ ନିଓ-କ୍ଲାସିକ୍ (ନବ-କ୍ଲାସିକ୍) ମତବାଦ ନାମରେ ଏକ ନୂତନ ମତ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଲାଭ କରିସାରିଲାଣି । ଏହାର ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ପ୍ରତିପକ୍ଷ ରୂପରେ 'ରୋମାଣ୍ଟିକ୍' ମତବାଦର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇ ଚିନ୍ତାର ସ୍ୱାଧୀନତା ନିମନ୍ତେ ଆହ୍ୱାନ ଦିଆଯାଇସାରିଲାଣି । ନିଓ-କ୍ଲାସିକ୍ ମତବାଦର ସମର୍ଥନ କରିଥିଲେ ଫ୍ରାନ୍ସରେ ଭଲଟେୟାର (୧୬୯୪-୧୭୭୮ ଖ୍ରୀ:ଅ:), ଇଂଲଣ୍ଡରେ ଏଡ଼ିସନ୍ (ଖ୍ରୀ: ୧୬୭୨ -୧୭୧୯) ଏବଂ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ମତବାଦର ସମର୍ଥନ କରିଥିଲେ ବିଦେରୋ (ଖ୍ରୀ: ୧୭୧୩-୮୪) ଏବଂ ଲେସିଙ୍ଗ (ଖ୍ରୀ: ୧୭୨୯-୮୧) ପ୍ରଭୃତି । ଏଥିରେ ତତ୍ତ୍ୱଦୃଷ୍ଟିରୁ ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ କିଛି କୁହାଯାଇ ନ ଥିଲେହେଁ ଉଭୟ ନାଟ୍ୟଧାରା ମଧ୍ୟରେ ସୁସ୍ପଷ୍ଟ ପାର୍ଥକ୍ୟ ନିରୂପିତ ହୋଇଛି ।

ସପ୍ତଦଶ ଶତକ ବେଳକୁ କ୍ଲାସିକାଲ ନାଟକ ଏକ ଲୋକପ୍ରିୟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ରୂପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଲାଭ କରିସାରିଥିଲା । ଇଂଲଣ୍ଡ ଓ ଫ୍ରାନ୍ସର କେତେକ ପ୍ରସିଦ୍ଧ ନାଟ୍ୟକାର ଏହି ଶୈଳୀରେ ନାଟକ ଲେଖିଥିଲେ । ଡ୍ରାଇଡେନ୍ ଏହି ନାଟକର ସଂଜ୍ଞା ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରି ଲେଖିଲେ, "A just and lively image of human nature representing its passions and humours and the change of fortune to which it is subject." ଅର୍ଥାତ୍ ନାଟକ ହେଉଛି, ମନୁଷ୍ୟ-ସ୍ୱଭାବର, ତା'ର ଆବେଗ ଏବଂ ଭାବର ଏବଂ ଭାଗ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନର ଯଥାଯଥ ଓ ଜୀବନ୍ତ ପ୍ରତିରୂପ । ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ସମ୍ପର୍କରେ ଯାହା କହିଥିଲେ, ଏହି ମନ୍ତବ୍ୟ ତାହାଠାରୁ ବିଶେଷ ଦୂରବର୍ତ୍ତୀ ନୁହେଁ । ଏଥିରୁ ସପ୍ତଦଶ ଶତକରେ ଇଂଲଣ୍ଡରେ କ୍ଲାସିକ୍ ନାଟକର ସ୍ୱରୂପ କ'ଣ ଥିଲା, ତାହାର ପରିଚୟ ମିଳିଥାଏ । ମନେରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ଏତେବେଳକୁ ସେକ୍ସପିୟର୍ ତାଙ୍କର ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରାୟ ଲେଖିସାରିଲେଣି ଏବଂ ଏହି ସଂଜ୍ଞାର ଆଧାରରେ ତାଙ୍କ ନାଟକଗୁଡ଼ିକର ବର୍ଗୀକରଣ ମଧ୍ୟ ଆରମ୍ଭ ହୋଇସାରିଲାଣି । ଗୋଟିଏ ସମୟରେ କ୍ଲାସିକାଲ୍ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି କହିଲେ କେବଳ ଗ୍ରୀକ୍ ଏବଂ ରୋମୀୟ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ବୁଝାଉଥିଲା । ରୋମୀୟ ନାଟ୍ୟକାର ସେନେକା ଖ୍ରୀଷ୍ଟୀୟ ପ୍ରଥମ ଶତକରେ ନଅ ଖଣ୍ଡ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନାଟକ ରଚନା କରିଥିଲେ । ଯଦିଓ ତତ୍ତ୍ୱଦୃଷ୍ଟିରୁ ଗ୍ରୀକ୍ ଓ

Digitized by srujanika@gmail.com

ରୋମୀୟ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ମଧ୍ୟରେ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ପାର୍ଥକ୍ୟ କିଛି ନ ଥିଲା, ତଥାପି ଆଲୋଚକମାନେ ରୋମୀୟ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଅଭିନେୟତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କରେ ସନ୍ଦେହ ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି । ରୋମୀୟ ଜାତୀୟ ଚରିତ୍ରରେ ସେ ସମୟରେ କ୍ରୀଡ଼ା-କୌତୁକ ପ୍ରତି ଯେଉଁ ଅତିରିକ୍ତ ଆଗ୍ରହ ପ୍ରକଟିତ ହେଉଥିଲା, ତାହାହିଁ ଏହାର ମୁଖ୍ୟ କାରଣ ବୋଲି ସେମାନେ ମନେ କରିଛନ୍ତି । ରୋମୀୟ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିଗୁଡ଼ିକ ପାଠ୍ୟ-ନାଟକ (Closet-drama) ରୂପରେହିଁ ଅଧିକ ସଫଳ ବୋଲି ସେମାନଙ୍କର ମତ । ଏଥିରେ ଥିବା ବର୍ଣ୍ଣନାଧର୍ମୀ ଭାଷଣ ଏବଂ ଦୀର୍ଘ ଆବେଗପୂର୍ଣ୍ଣ ସଂଳାପ ପଢ଼ିବା ପାଇଁ ଅଧିକ ଉପଯୁକ୍ତ । ଏଥିରୁ କୋରସ୍‌ର ପ୍ରାଧାନ୍ୟକୁ ଦୂର କରି ଦିଆଯାଇଥିଲା ଏବଂ ଏଗୁଡ଼ିକ ଅଧିକ ଉପଦେଶମୂଳକ ହୋଇଥିଲା । ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନାଟକକୁ ମଧ୍ୟ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ କ୍ଲାସିକାଲ ଏବଂ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଏହିଭଳି ଦୁଇ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇ ସେକ୍ସପିୟରଙ୍କର ମହାନ୍ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିଗୁଡ଼କୁ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ କରାଯାଇଛି । ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ଓ କାଳଗତ ଐକ୍ୟର ସୁରକ୍ଷା କରାଯାଇନାହିଁ । ଏଥିରେ ଉପ-କାହାଣୀର ସମାନ୍ତରାଳ ବିକାଶ ମଧ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ହାସ୍ୟରସର ପରିବେଷଣ ମଧ୍ୟ ଏଥିରେ କରାଯାଇଥାଏ । ଏ ସମସ୍ତ ହେଉଛି ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍‌ଙ୍କ ନିର୍ଦ୍ଦେଶିତ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ତତ୍ତ୍ୱର ବିରୁଦ୍ଧାଚରଣ । ତେଣୁ ଏଗୁଡ଼ିକୁ ରୋମାଣ୍ଟିକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନାମରେ ନାମିତ କରାଯାଇଛି ।

କ୍ଲାସିକାଲ ନାଟକର ଆଦର୍ଶ ଏହାର ଐତିହ୍ୟ ପକ୍ଷପାତିତା, ପରମ୍ପରା ପ୍ରତି ବିଶ୍ୱସ୍ତତାକୁ ନେଇ ମୁଖ୍ୟତଃ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ । ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକ ଏହାର ଆଦର୍ଶରେ ରଚିତ ହୋଇ ଯେଉଁଭଳି ଏକମୁଖୀ କାହାଣୀ, ସରଳ ବକ୍ତବ୍ୟ ଉପସ୍ଥାପନରେ ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦତା, ଜୀବନଧର୍ମିତା ଏବଂ ପ୍ରାଣପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ କରିଥିଲା, ପରବର୍ତ୍ତୀ ଯୁଗରେ ଏହି ନୀତି-ନିୟମ ପ୍ରତି ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଆଉ ବିଶେଷ ଧ୍ୟାନ ଦେଲେ ନାହିଁ; ଫଳରେ ଯେଉଁ ଆଦର୍ଶ ନେଇ ଏହା ପରିକଳ୍ପିତ ହୋଇଥିଲା, ତାହା ବଦଳରେ ଶୁଷ୍କ ଆଦର୍ଶ ଏବଂ ଗଠନରୀତିରେ ନୂତନତା ପ୍ରଭୃତି ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ଚିନ୍ତା କରିଥିଲେ, ନାଟକ ହେବ 'an imitation, not of men, but of an action and life" ଅର୍ଥାତ୍ ନାଟକ ହେବ ମଣିଷର ଅନୁକରଣ ନୁହେଁ, ଘଟଣାର ଅନୁକରଣ, ଜୀବନର ଅନୁକରଣ । ଏହାର ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରି ସେ ଜୀବନକୁ ଘଟଣାର ସମାବେଶ ବୋଲି ବୁଝାଇ ଘଟଣାବିଶେଷକୁହିଁ ଏହାର ପରିଣାମ ବୋଲି କହିଥିଲେ । ନାଟକ ଏବଂ ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କରେ ତାଙ୍କର ଯେଉଁ ବିଶ୍ୱାସ ଥିଲା, ପରବର୍ତ୍ତୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ତାକୁ ରକ୍ଷାକରିପାରିଲେ ନାହିଁ; ଫଳରେ ଏମାନଙ୍କର କ୍ଲାସିକାଲ ନାଟକରେ ଯେଉଁ ଜୀବନ ଆସିଲା, ତାହା ବାସ୍ତବତାଠାରୁ ଦୂରେଇଯିବାକୁ ଲାଗିଲା ଏବଂ କଳ୍ପନାପ୍ରଧାନ ହୋଇଉଠିଲା । ହୁଏତ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ସମୟ ଜୀବନସମ୍ପର୍କୀୟ ଧାରଣାକୁ ବଦଳାଇଦେଇଥିବାରୁ ଏହିଭଳି ପାର୍ଥକ୍ୟ ଦେଖାଦେଲା । ତେବେ କ୍ଲାସିକାଲ ନାଟକର ତତ୍ତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କରେ ଏବେ ମଧ୍ୟ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍‌ଙ୍କ ପ୍ରବର୍ତ୍ତିତ ନିୟମହିଁ ଅନତିକ୍ରମ୍ୟ ହୋଇରହିଛି ।

(୨) ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ – ତତ୍ତ୍ୱଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଚାର କରିବାକୁ ଗଲେ, ଯେଉଁ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀରେ କ୍ଲାସିକାଲ-ରୀତିର ବିପରୀତାତ୍ମକ ଭାବଗୁଡ଼ିକ ଦେଖାଯାଏ, ତାହାହିଁ ହେଉଛି ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ । ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ଯଥାସମ୍ଭବ କାହାଣୀକୁ ଉପ-କାହାଣୀମୁକ୍ତ ରଖିବାର ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦେଇଥିଲେ; ମାତ୍ର

Digitized by srujanika@gmail.com

ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଶୈଳୀର ନାଟକରେ ମୁଖ୍ୟ କାହାଣୀ ସହିତ ଏକ ବା ଏକାଧିକ ଉପକାହାଣୀ(sub plot)ର ବିନ୍ୟାସ କରାଯାଇଥାଏ । କରୁଣରସ ସହିତ ହାସ୍ୟରସର ଯୁଗ୍ମ ସମାବେଶ ଘଟାଇବାକୁ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ମନାକରିଥିଲେ । ଏ ଧରଣର ନାଟକରେ ତାହା କରାଗଲା । ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ପ୍ରଥା, ପରମ୍ପରା ଏବଂ ଐତିହ୍ୟ ପ୍ରଭୃତି ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଉଥିଲେ । ଏ ଶୈଳୀର ନାଟକରେ ସତ୍ୟ, ଅନୁଭୂତି ପ୍ରଭୃତିର ଅନୁସରଣରେ ଚରିତ୍ରସୃଷ୍ଟିର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଗଲା । 'ରୋମାଣ୍ଟିକ୍' ଏହି ଶବ୍ଦର ବ୍ୟୁତ୍ପତ୍ତିଗତ ଅର୍ଥ ହେଉଛି 'Like a romance' ଅର୍ଥାତ୍ ରୋମାନ୍ସ ଭଳି । ଓଡ଼ିଆରେ ଏହାକୁ କୁହାଯାଉଛି ରୋମାଞ୍ଚଧର୍ମୀ । ରୋମାନ୍ସ ସହିତ କାଳ୍ପନିକତା, ଆବେଗପ୍ରବଣତା, ଭାବବିହ୍ୱଳତା, ସୁମଧୁର ବିଷାଦବାଦିତା, ଗଠନଶୈଳୀ ଇତ୍ୟାଦିର ସମ୍ପର୍କ ରହୁଥିବାରୁ, ଏହି ଶୈଳୀର ନାଟକରେ ଏସବୁ ସ୍ଥାନ ପାଇବା କଥା କୁହାଯାଏ । ଶବ୍ଦଟିର ଇତିହାସ ପର୍ଯ୍ୟାଲୋଚନା କଲେ, ଏହା ସେଇ ସବୁ ଅର୍ଥରେ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଥିବାର ଦେଖାଯାଏ । ବସ୍ତୁତଃ ଏହା 'କ୍ଲାସିକାଲ'ର ବିପରୀତ ଅର୍ଥରେ ଦୀର୍ଘକାଳରୁ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇ ଆସୁଛି । ଏ ବିଷୟରେ ଆଲୋଚକମାନଙ୍କର ବାଦ-ବିସମ୍ବାଦ ଏପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଶେଷ ହୋଇନାହିଁ । ତେବେ ତାହାରି ଭିତରେ ଏଥିପାଇଁ ଯେଉଁ ସଂଜ୍ଞା ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଇଛି, ତାହା ହେଉଛି, "In expression Romanticism proclaims freedom from rules and conventions, emphasizes spontaneity and lyricism, and tends reverie, vagueness, synaesthesia an over-lapping of the functions of the art." ତେବେ ଗଠନରୀତିଦୃଷ୍ଟିରୁ 'ରୋମାଣ୍ଟିକ୍' କହିଲେ, ବିଶେଷ କରି ଶିଥିଳତାଯୁକ୍ତ, ଉପକାହାଣୀ-ସମନ୍ୱିତ ଓ ବିଭିନ୍ନ ରସସଂଯୁକ୍ତ ନାଟକକୁ ବୁଝାଏ । ଏହାର Reverie, Vagueness ପ୍ରଭୃତି ଉପାଦାନ ଆଧୁନିକ କବିତାରେ ଯେଉଁଭଳି ପରିସ୍ଫୁଟ ହେଉଛି, ନାଟକରେ ମଧ୍ୟ ସେଇଭଳି ବ୍ୟକ୍ତ ହେଉଛି । ରୂପକଧର୍ମୀ, ପ୍ରତୀକବାଦୀ ପ୍ରଭୃତି ନାଟକରେ ରୋମାଣ୍ଟିସିଜମ୍‌ର ସ୍ୱପ୍ନ ପ୍ରବଣତା, ଅସଂଲଗ୍ନତା, ଅସ୍ପଷ୍ଟତା, ଆବେଗପ୍ରବଣତା ପ୍ରଭୃତି ପ୍ରବୃତ୍ତିଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରାୟ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରୁଛି। ଏହାକୁ ଆଉ ଟିକିଏ ସ୍ପଷ୍ଟ କରି କହିବାକୁ ଗଲେ, ସାମ୍ପ୍ରତିକ କାଳରେ ବିଭିନ୍ନ ବାଦ(Ism)କୁ ସମ୍ବଳ କରି ଯେଉଁସବୁ ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ ନାଟକ ଲେଖାଯାଉଛି, ପ୍ରକାଶରେ ସେଥିରେ କ୍ଲାସିକାଲ ଚେତନା ଅପେକ୍ଷା ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଚେତନାର ସ୍ଥିତି ଅଧିକ ଦୃଢ଼ । ଆଲୋଚକ ନିକଲ୍ (Nicoll) ମହାଶୟ ଏ ବିଷୟରେ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ମତ ପୋଷଣ କରି କହନ୍ତି, "While the impressionist are the best descendants of the romantic poets, the expressionists belong to modern classciaism." କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ ଯେ, ନିକଲ ମହାଶୟ ଯେଉଁ ଆଧୁନିକ 'କ୍ଲାସିସିଜମ୍'ର କଥା କହିଛନ୍ତି, ତାହା ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍‌ଙ୍କ ପ୍ରବର୍ତ୍ତିତ ରୀତି ନୁହେଁ । ସମୟର ପ୍ରଭାବରେ ତହିଁରେ ଏବେ ବହୁ ପରିବର୍ତ୍ତନ ହୋଇଯାଇଛି ଏବଂ ବର୍ତ୍ତମାନ ରୂପରେ ତାହା ରୋମାଣ୍ଟିସିଜମ୍‌ର ପାଖକୁ ଚାଲିଆସିଛି ।

ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଶୈଳୀର ଉପସ୍ଥାପନାରେ 'ବାସ୍ତବତାର ମାୟା' ସୃଷ୍ଟି ନିମନ୍ତେ ସେ ଭଳି କୌଣସି ଉଦ୍ୟମ କରାଯାଇ ନ ଥାଏ; ବରଂ ଦେଶ-କାଳ-ପାତ୍ର-ଘଟଣାର ନିଚୋଳ ସଙ୍ଗତିରକ୍ଷା ଅପେକ୍ଷା ଭାବ ଓ ରସ ବିନ୍ୟାସରେ ଚମତ୍କାରିତା ସୃଷ୍ଟି ଉପରେ ବିଶେଷ ଜୋର ଦିଆଯାଇଥାଏ । ବାସ୍ତବତା

Digitized by srujanika@gmail.com

କ୍ଷେତ୍ରରେ ଭାବ ଓ ରୂପ ପରସ୍ପର ସହିତ ଏଭଳି ଓତପ୍ରୋତ ଭାବରେ ଜଡ଼ିତ ଥାଆନ୍ତି ଯେ, ପ୍ରଥମତଃ ଏହାକୁ ପରସ୍ପରଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରିହୁଏ ନାହିଁ । ଦ୍ୱିତୀୟତଃ ଏହା ଅଭ୍ରାନ୍ତ ସତ୍ୟ ବୋଲି ପ୍ରତୀୟମାନ ହୁଏ । ଜୀବନ-ସତ୍ୟ ଓ କାବ୍ୟ-ସତ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ କୌଣସି ବିରୋଧ ସୃଷ୍ଟି ନ ହୋଇ ଏହା ଏକ ଏବଂ ଅଭିନ୍ନ ମନେହୁଅନ୍ତି । ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଉପସ୍ଥାପନାରେ ଭାବ ଓ ରୂପ ମଧ୍ୟରେ ସମ୍ପର୍କ ଏତେ ନିବିଡ଼ ନୁହେଁ । ଏଠାରେ ରୂପ ନିଜର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ମହିମାରେ ବିଦ୍ୟମାନ ଥାଏ । ତେବେ ବେଳେବେଳେ ରୂପ ଭିତରୁ ଭାବର ଏକ ଅସ୍ପଷ୍ଟ ସ୍ଥିତି ସ୍ପଷ୍ଟ ଅନୁଭୂତ ହୁଏ । ମୋଟଉପରେ ଉଭୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ରୂପ ସହିତ ଭାବର ସମ୍ପର୍କକୁ ପ୍ରଥମ କ୍ଷେତ୍ରରେ କ୍ଷୀର-ନୀର ମିଶ୍ରଣ ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ତିଳ-ତଣ୍ଡୁଳ ମିଶ୍ରଣ ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରେ । ପ୍ରଥମ କ୍ଷେତ୍ରରେ ରୂପର ସାଗରରେ ଭାବ ଅନ୍ତର୍ହିତ, ଦ୍ୱିତୀୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଉଭୟେ ନିଜର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସ୍ଥିତି ବଜାୟ ରଖି ବିଦ୍ୟମାନ । ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଚେତନାରେ ରୂପ ଏକ ବିଶେଷ ଭାବ ବା ଆଦର୍ଶର ବାହକ ହୋଇଥାଏ । ମାଟି ସହିତ ମଣିଷ ସମାଜର ଯୋଗାଯୋଗ ଯେଉଁଠି ଯେତେ ଦୃଢ଼, ତାହା ସେତେ ବାସ୍ତବ । ଔଚିତ୍ୟ ନିକଟରୁ ଦେଶ-କାଳ-ପାତ୍ର ପାଖରୁ ଏଇ ସବୁ ଉପାଦାନଗୁଡ଼ିକ ଯେତେ ଦୂରକୁ ଘୁଞ୍ଚିଯାଏ, ରଚନାରେ ଅବାସ୍ତବତାର ଛାୟା ସେତେ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇ ଦେଖାଯାଏ ଏବଂ ସେତେବେଳେ ତାହା ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଚେତନାର ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ ହୁଏ । ବାସ୍ତବତା ଏକ ଆପେକ୍ଷିକ ବ୍ୟାପାର ହୋଇଥିବାରୁ ବାସ୍ତବତା ଏବଂ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଚେତନାର ସୀମାରେଖା ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟଭାବେ ଚିହ୍ନିତ କରିବା ଖୁବ୍ ସହଜ କଥା ନୁହେଁ । ଜଣେ ଯାହାକୁ ବାସ୍ତବ ବୋଲି କହେ, ଅନ୍ୟଜଣକ ନିକଟରେ ତାହା ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ହୋଇପାରେ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, ଇବ୍‌ସେନ୍‌ଙ୍କର ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ ନାଟକ 'A doll's House'ର ପ୍ରସଙ୍ଗ ବିଚାର କରାଯାଇପାରେ । କେହି କେହି ଏହାର ନାୟିକା ନୋରାକୁ ବାସ୍ତବତାର ଭିତ୍ତି ଉପରେ ଦଣ୍ଡାୟମାନ ବୋଲି କହୁଥିବାବେଳେ ଅନ୍ୟ କେହି ଏହା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ନିଛକ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଭାବବିଳାସର ପ୍ରସୂତି ବୋଲି ମନେକରନ୍ତି । ତେବେ ବାସ୍ତବତା ଏବଂ କାଳ୍ପନିକତା ମଧ୍ୟରେ ଥିବା ସୀମାରେଖାଟିକୁ ଚିହ୍ନିପାରିଲେ ଏ ଉଭୟ ମଧ୍ୟରେ ଥିବା ପାର୍ଥକ୍ୟକୁ ମଧ୍ୟ ଧରାଯାଇପାରିବ ।

କଳ୍ପନାବିଳାସ ସହିତ ଆବେଗପ୍ରବଣତା, ସ୍ୱପ୍ନାଚ୍ଛନ୍ନତା, ଦିବ୍ୟାନୁଭୂତି ଏବଂ ମୁକ୍ତିର ତୀବ୍ର କାମନା ପ୍ରଭୃତିକୁ ନେଇ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍-ଚେତନାର ସୃଷ୍ଟି । ପ୍ରଥା, ନିୟମାନୁବଦ୍ଧତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଏଥିରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରାଯାଇଥାଏ । କୁହାଯାଏ ଯେ, ଏହା ଗତାନୁଗତିକତା ଏବଂ କୃତ୍ରିମତାକୁ ଆଦୌ ସମର୍ଥନ କରେ ନାହିଁ । ଯେହେତୁ ଏଥିରେ କଳ୍ପନାବିଳାସିତା ଉପରେ ଜୋର ଦିଆଯାଏ, ତେଣୁ କେତେକ ପରିମାଣରେ ଏହା କୃତ୍ରିମ ହେବାକୁ ବାଧ୍ୟ । କାରଣ କଳ୍ପନା ଏବଂ ବାସ୍ତବ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରଥମଟିରେ କୃତ୍ରିମତାର ଆଗମ ଘଟୁଥିବା ସ୍ଥଳେ ଦ୍ୱିତୀୟଟି ପ୍ରାକୃତିକ ହୁଏ । ତେବେ ପୂର୍ବରୁ ସୂଚିତ ହୋଇଛି ଯେ, ଏଠାରେ ବାସ୍ତବତା ଓ କାଳ୍ପନିକତା ମଧ୍ୟରେ ସୀମାରେଖା ବଡ଼ ଅସ୍ପଷ୍ଟ । ତେଣୁ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ କରାଯାଇପାରେ ଯେ, ଯେତିକି ବାସ୍ତବତା ଏଥିରେ ଥାଏ, ସେତିକିହିଁ ହେଉଛି ପ୍ରାକୃତିକ । ଆଦର୍ଶବାଦିତା ହେଉଛି ଏହାର ଅନ୍ୟ ଏକ ଲକ୍ଷଣ । ବାସ୍ତବତା ସହିତ ଆଦର୍ଶ ଏବଂ କଳ୍ପନା — ଏ ସମସ୍ତ ଉପାଦାନର ସମନ୍ୱୟ ଏଥିରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ; ଅର୍ଥାତ୍ ମାଟି ଉପରେ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଏହାର ପାଦ ଥିବାବେଳେ ମସ୍ତକ ଆକାଶକୁ ସ୍ପର୍ଶ କରେ । ଦୁଇହାତ ଛୁଇଁଯାଏ ମେଘଲୋକକୁ । ସ୍ରଷ୍ଟା ଯାହା ଅନୁଭବ କରେ, ଯାହା ଦେଖେ, ତାକୁ ନିଜର କଳ୍ପନାର ଯାଦୁଦଣ୍ଡର ସ୍ପର୍ଶରେ ପରିବର୍ତ୍ତିତ କରେ । ଅବିଶ୍ୱାସ୍ୟକୁ ବିଶ୍ୱାସର ରୂପ ଦେବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକରେ । ପୁଣି ନିଷ୍ଠୁର ସତ୍ୟକୁ କଳ୍ପନାର ଆନନ୍ଦଲୋକରେ ରୂପାନ୍ତରିତ କରେ ।

ବସ୍ତୁତଃ କ୍ଲାସିକ୍ ଚେତନା ହେଉଛି ନିୟମାନୁବର୍ତ୍ତିତାର ଏକ କଠୋର ଅଭିଭାବକ । ଏଇଆ ହେବ, ଏମିତି ହେବ, ଏତିକି ବେଳେ ହେବ – ଏହି ସବୁର ତର୍ଜନୀ-ସଂକେତରେ ସ୍ରଷ୍ଟାର ସ୍ୱାଭାବିକ ପ୍ରାଣପ୍ରବାହଟି ସେଠାରେ ପଦେ ପଦେ ବିଘ୍ନିତ । ଛାଞ୍ଚରେ ଢଳା ହେବା ବସ୍ତୁରେ କାରିଗରର କିଛି କରିବାର ନ ଥାଏ । ଆଦର୍ଶବାଦ ଏତିକି ପ୍ରଥା, ଐତିହ୍ୟ ଓ ପରମ୍ପରା ଏତିକି, ନୀତିମୟତା ଏତିକି, ମାନବିକତା ଏତିକି, – ଏ ସବୁକୁ ପରିମାଣ ଅନୁଯାୟୀ ମିଶାଇ ଢାଳିଦେଲେ ଯାହାହେବ, ତାହାହିଁ ହେଉଛି କ୍ଲାସିକ୍ ଚେତନା । ନିୟମାନୁବର୍ତ୍ତିତାର ସବୁଠାରୁ ବଡ଼ ଅସୁବିଧା ହେଉଛି ଯେ, ଏହା ଦୀର୍ଘକାଳଧରି ବଳବତ୍ତର ରହିପାରେ ନାହିଁ ଏବଂ ଯେତେବେଳେ ଏହା ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୁଏ, ସେତେବେଳେ ତାହାରି ଭିତରୁ ତା'ର ବିପରୀତଟି ଠିକ୍ ବାହାରିଆସେ । ରୋମାଣ୍ଟିକ୍-ଚେତନା ଏହିଭଳି ପରିସ୍ଥିତିର ସୃଷ୍ଟି ଏବଂ ଏହାକୁ କ୍ଲାସିକାଲ ଚେତନାର ମୌନ ପ୍ରତିବାଦ ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରେ ।

ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନାଟକର ଯେଉଁ ନିୟମାବଳୀ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିଥିଲେ, ତହିଁରେ ଭାବତାରଲ୍ୟର ଲେଶମାତ୍ର ସ୍ଥାନ ନ ଥିଲା । କମେଡ଼ି କଥା ସେ କହିଥିଲେ ଏବଂ ଏହା 'makes a man worse than what he was' ବୋଲି ତାଙ୍କର ବିଶ୍ୱାସ ଥିଲା । ଯଦି ସେ କମେଡ଼ି ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ଆଉ ଟିକିଏ କୋହଳ ମନୋଭାବ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଥାଆନ୍ତେ, ତେବେ ହୁଏତ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଚେତନାର ବିକାଶ ପାଇଁ ଦୀର୍ଘ ଦୁଇ ହଜାର ବର୍ଷ ଅପେକ୍ଷା କରିବାକୁ ପଡ଼ିନଥାନ୍ତା । ଖ୍ରୀ.ପୂ. ୩ୟ-୪ର୍ଥ ଶତକରେ ଗ୍ରୀସ୍‌ର ସାମାଜିକ ଅବସ୍ଥା କିଭଳି ଥିଲା, ତାହା ସଠିକ୍ ଭାବରେ ଜାଣିବାର ଉପାୟ ନାହିଁ; କାରଣ ଇତିହାସ ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଯାହା କହୁଛି, ତାହା ସ୍ପଷ୍ଟ ନୁହେଁ । ତେବେ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ କମେଡ଼ି ବଦଳରେ କାହିଁକି ଟ୍ରାଜେଡ଼ିକୁ ଏତେ ଉଚ୍ଚସ୍ଥାନ ଦେଉଥିଲେ, ତାହାର କାରଣ ଅନୁମାନ କରିବା କଷ୍ଟସାଧ୍ୟ ନୁହେଁ । ଏହାର ମୂଳରେ ଅଛନ୍ତି ତାଙ୍କର ଗୁରୁ ପ୍ଲାଟୋ ଏବଂ କବି, କଳାକାର, ଅଭିନେତାମାନଙ୍କ ସମ୍ପର୍କରେ ତାଙ୍କର ନିଷ୍ଠୁର ମନ୍ତବ୍ୟ । ସେମାନେ ସମସ୍ତେ ମିଛର କାରବାରୀ ସତ୍ୟର ରୁକ୍ଷ-ନୀରସ ରୂପ ଉପରେ ମିଥ୍ୟାର ଏକ ଚମତ୍କାର ପର୍ଦ୍ଦା ପକାଇଦେବା ହେଉଛି ସେମାନଙ୍କର ଧର୍ମ । ଏହି ମିଥ୍ୟାଚାରୀମାନଙ୍କୁ ତେଣୁ 'ରିପବ୍ଲିକ'ରେ କୌଣସି ସ୍ଥାନ ଦିଆଯିବ ନାହିଁ । ଏମାନେ ସତ୍ୟଠାରୁ ଦୁଇପାଦ ଦୂରରେ ଅବସ୍ଥାନ କରନ୍ତି । ଧରାଯାଉ, ତିନୋଟି ଶଯ୍ୟା ଆଗରେ ରହିଛି । ପ୍ରଥମଟି ହେଉଛି, ଈଶ୍ୱରସୃଷ୍ଟ, ଦ୍ୱିତୀୟଟି ହେଲା ମନୁଷ୍ୟ-କୃତ ଏବଂ ଶେଷଟି ହେଲା କବି ବା ଚିତ୍ରକର ଦ୍ୱାରା ଅଙ୍କିତ । ପ୍ରଥମଟି ପ୍ରାକୃତିକ ସତ୍ୟ, ଦ୍ୱିତୀୟଟି କୃତ୍ରିମ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ସତ୍ୟ; ମାତ୍ର ତୃତୀୟଟି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ମିଥ୍ୟା, ଅସ୍ତିତ୍ୱହୀନ, ସତ୍ୟଠାରୁ ଦୁଇପାଦ ଦୂରରେ । ଏମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ସମାଜର କ୍ଷତି ଛଡ଼ା ଲାଭ ନାହିଁ । ଏହାହିଁ ଥିଲା ପ୍ଲାଟୋଙ୍କର ଧାରଣା ।

ତାଙ୍କ ଶିଷ୍ୟ ଗୁରୁଙ୍କ ଭଳି ଏତେ କଠୋର ନ ହୋଇ କବି-ଲେଖକମାନଙ୍କୁ ସର୍ତ୍ତମୂଳକ ସମର୍ଥନ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଦେଇଛନ୍ତି । ଏମାନେ ଅନୁକରଣ କରନ୍ତି । ଏ ଅନୁକରଣ ପ୍ରକ୍ରିୟା ତିନି ପ୍ରକାରର । ଯାହା ଯେମିତି ଥିଲା, ତାକୁ ସେମିତି ଦେଖାଇବା; ଯାହା ଯେମିତି ଥାଇପାରେ ବୋଲି ଚିନ୍ତା କରାଯାଇଛି, ତାକୁ ସେହିଭଳି ଦେଖାଇବା ଏବଂ ଯାହା ଯେମିତି ହେବା ଉଚିତ, ତାକୁ ସେଇପରି ଦେଖାଇବା ହେଉଛି ଗୋଟିଏ ବସ୍ତୁର ତିନି ରୂପ –ଯାହା କବି, ଲେଖକ ବା ଶିଳ୍ପୀ ଦେଖାଇବ । ଏ ତିନୋଟି ଭିତରୁ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ଶେଷଟିକୁ ସମର୍ଥ କଲେ । ପ୍ଲାଟୋ ଏବଂ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍‌ଙ୍କ ପ୍ରସଙ୍ଗ ଅବତାରଣା କରିବାର ଏକମାତ୍ର କାରଣ ହେଉଛି, ଶିଷ୍ୟଙ୍କର ଗୁରୁଭକ୍ତି ଦେଖାଇବା । ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ପ୍ଲେଟୋଙ୍କର ଆପତ୍ତିର କାରଣ ଜାଣିଥିଲେ । ନାଟକ ସାମାଜିକ ଜୀବନକୁ କଳୁଷିତ କରିଦେବ ବୋଲି ଏକା ପ୍ଲେଟୋ ନୁହେଁ, ସେ ସମୟର ଗ୍ରୀସ୍‌ର ଅଧିକାଂଶ ଜ୍ଞାନୀ, ଗୁଣୀ, ପଣ୍ଡିତ ବିଶ୍ୱାସ କରୁଥିଲେ । ଅଭିନେତାମାନଙ୍କୁ ସେତେବେଳେ କୁହାଯାଉଥିଲା 'Hypocrite' । ଯେତେବେଳେ ଅଭିନୟ ଆରମ୍ଭ ହେଲା, ସେତେବେଳେ ଗ୍ରୀସ୍‌ର ଜଣେ ଜଣାଶୁଣା ଓକିଲ ସୋଲନ୍ ଏହା ବିରୁଦ୍ଧରେ କଟୁ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେଇଥିଲେ । ଏହାହିଁ ଥିଲା ସେତେବେଳେ ଅଭିନୟ ପ୍ରତି, ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ସାଧାରଣ ଲୋକଙ୍କର ମନୋଭାବ । ଗ୍ରୀସ୍ ଏବଂ ରୋମ୍‌ରେ ପ୍ରାଥମିକ ଅବସ୍ଥାରେ କେଉଁ ସ୍ତରରୁ ଅଭିନେତା ସଂଗୃହୀତ ହେଉଥିଲେ, ତାହା ଜଣାପଡ଼ିବା ପରେ, ଲୋକ ମନୋଭାବର ଏକ ସ୍ପଷ୍ଟ ଚିତ୍ର ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଛି । ଏଇଭଳି ଅବସ୍ଥାରେ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ନାଟକର ସପକ୍ଷରେ କିଛି କହିବାକୁ ବାହାରିଲାବେଳେ ସର୍ବପ୍ରଥମେ ସ୍ୱଗୁରୁଙ୍କ ତର୍ଜନୀ ସଂକେତ ତାଙ୍କ ଆଖିରେ ନାଚିଉଠିଥିବ । ପ୍ଲେଟୋ ନାଟକ ସଂପର୍କରେ ଆପତ୍ତି କରିବାର ପ୍ରଧାନ କାରଣ ହେଲା ଏହାର ତରଳତା । ଏହାହିଁ ଜନତାର ଚରିତ୍ର ନଷ୍ଟ କରି ଦେବାର ଆଶଙ୍କା । ତେଣୁ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ତରଳତା ପ୍ରସଙ୍ଗକୁ ଏଡ଼ାଇଯାଇ ନାଟକ ପାଇଁ ଏକ ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର ବାତାବରଣ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ବିଷୟ ଚିନ୍ତା କଲେ । କମେଡ଼ିରେ ଏହାର ସମ୍ଭାବନା ଅଧିକରୁ ଅଧିକ ଥିବାରୁ ସେ ବିଷୟରେ ସେ ନିଜର ଅପ୍ରୀତି ପ୍ରଥମରୁହିଁ ଜଣାଇରଖି ଗୁରୁଦ୍ରୋହୀ ହେବାର ଅପବାଦରୁ ନିଜକୁ ଦୂରେଇ ରଖିବା ବିଷୟ ଚିନ୍ତା କରିଥିବେ । ଅନ୍ୟଥା କମେଡ଼ି ନାଟକ ମଣିଷର ଅଧୋଗତି ଘଟାଇବ ବୋଲି ସେ ଯାହା କହିଲେ, ତାହା ସତ୍ୟ ବୋଲି ମାନିନେବାର କୌଣସି ଯଥାର୍ଥତା ନାହିଁ ।

ଯାହା ହେଉ, ଦୀର୍ଘ କାଳଧରି ନୀତି-ନିୟମର ନିଗଡ଼ରେ ନାଟକକୁ ବାନ୍ଧିରଖାଯାଇ ପାରିଲା ନାହିଁ ଏବଂ କ୍ଲାସିକ୍ ନାଟକର ବିପରୀତଧର୍ମୀ ଗୁଣସମ୍ପନ୍ନ ନାଟକର ଉଦ୍‌ଭବ ତଥା ବିକାଶ ଘଟିଲା । ଅଳ୍ପ ସମୟରେ ଏହା ସମଗ୍ର ୟୁରୋପରେ ଲୋକପ୍ରିୟ ମଧ୍ୟ ହୋଇଗଲା । ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ, ଚରିତ୍ର, ସଂଳାପ, ରସଯୋଜନା ପ୍ରଭୃତିରେ ଲକ୍ଷ୍ୟଣୀୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଦେଖାଦେଲା । କଥାବସ୍ତୁରେ ସମାଜର ବିଭିନ୍ନ ବର୍ଗ, ଯଥା– ରାଜା-ମହାରାଜା, ଧନୀ, ସାମନ୍ତ, ବ୍ୟବସାୟୀ, ସାଧାରଣ ଜନତା, – ଏମାନଙ୍କର ଜୀବନ ସଂଗ୍ରାମର ଚିତ୍ର ସହିତ ରୂପକଥା, ଇତିହାସ, କିଂବଦନ୍ତୀ ପ୍ରଭୃତି ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ଦେଶପ୍ରେମବୋଧ, ଉଦାରତା, ତିତିକ୍ଷା, ଦୟା ପ୍ରତିହିଂସା, ବୀରତ୍ୱ ଏବଂ ବିଶେଷ ଭାବରେ ପ୍ରେମକାହାଣୀ ପ୍ରଭୃତି ଉପରେ ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଗଲା । କ୍ଲାସିକ୍ ନାଟକର ଗଠନପ୍ରଣାଳୀରେ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ତଥା ସଂହତି ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଉଥିବା ସ୍ଥଳେ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ନାଟକ ବିସ୍ତୃତି ତଥା ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ପ୍ରଦର୍ଶନକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେଲା । ଏଥିପାଇଁ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ନାଟକରେ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଏକ ବା ଏକାଧିକ ଉପକାହାଣୀ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇ, ମୂଳ-କାହାଣୀ ସହିତ ସେସବୁର ଯୋଗସୂତ୍ର ରକ୍ଷାକରାଯିବା ପାଇଁ ଚେଷ୍ଟା କରାଗଲା । ପ୍ରତ୍ୟେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏଥିପାଇଁ ଯେ ସଫଳତା ମିଳିଲା, ଏହା ନୁହେଁ; ତେବେ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍‌ଙ୍କର ଏକମୁଖୀ କାହାଣୀ ଅପେକ୍ଷା ଏହା ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ସୃଷ୍ଟିରେ ତଥା ନୂତନ ସ୍ୱାଦ ଯୋଗାଇବାରେ ନିଶ୍ଚିତଭାବରେ ଅଧିକ ସଫଳ ହେଲା । ବୃତ୍ତ ପରିକଳ୍ପନାରେ ଇତିପୂର୍ବରୁ ଯେଉଁ ସଂହତି ରହିପାରୁଥିଲା, ତାହା କେବଳ ଏହି କାରଣରୁ ଆଉ ବଜାୟ ରହିପାରିଲା ନାହିଁ; ଏଥିରେ ଶିଥିଳତା ଦେଖାଦେଲା । ଐକ୍ୟ-ଯୋଜନା ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍‌ଙ୍କ ସମୟରୁହିଁ ଶିଥିଳ ହୋଇସାରିଥିଲା । ଏବେ ସ୍ଥାନ ଓ କାଳଗତ ଐକ୍ୟକୁ ପୂରାପୂରି ଉପେକ୍ଷା କରାଗଲା । ଘଟଣା-ଗତ ଐକ୍ୟ ମଧ୍ୟ ଦୁର୍ବଳ ହୋଇପଡ଼ିଲା । କଳ୍ପନା ହେଉଛି କବିତ୍ୱ ତଥା ଦାର୍ଶନିକତାର ଉର୍ବର କ୍ଷେତ୍ର । ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ନାଟକ କଳ୍ପନାପ୍ରଧାନ ହୋଇଥିବାରୁ ଏଥିରେ ଏ ଦୁଇଟି ଉପାଦାନର ପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଲା । ପରିଣାମରେ ସଂଳାପରେ ବର୍ଣ୍ଣନାଧର୍ମିତାର ଆଗମ ଘଟିଲା । ରସଯୋଜନା ପାଇଁ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ଯେଉଁ ନିୟମ ପ୍ରବର୍ତ୍ତନ କରିଥିଲେ, ତାହାକୁ ଆଉ ଗ୍ରହଣ କରାଗଲା ନାହିଁ । ସୁଖାନ୍ତ ନାଟକରେ ହାସ୍ୟରସ ସହିତ କରୁଣରସ ଏବଂ ଦୁଃଖାନ୍ତ ନାଟକରେ କରୁଣରସ ସହିତ ହାସ୍ୟରସ ସମାନଭାବରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା ଏବଂ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ରସ ପ୍ରତି ମଧ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟି ଦିଆଗଲା । ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ନାଟ୍ୟ ସଂଳାପକୁ ଯଥାସମ୍ଭବ ଅନଳଙ୍କୃତ, ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ଏବଂ ଜୀବନଧର୍ମୀ ହେବାର ବିଧାନ ଦେଇଥିଲେ । ମାତ୍ର ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଚେତନାରେ କେବଳ ସଂଳାପରେ ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦତା ପ୍ରକାଶ ପାଇବା ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଗଲା; ଫଳରେ ଏହା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଚିନ୍ତା ଓ ବକ୍ତବ୍ୟ-ସ୍ୱାଧୀନତାର ଦଲିଲ୍ ରୂପରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କଲା । ଲକ୍ଷ୍ୟ ରହିଲା, କୌଣସି ଉପାୟରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ମନରେ, ଶରୀରରେ ରୋମାଞ୍ଚ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ଉପରେ । ତେଣୁ ଏଥିରେ ବହୁସମୟରେ ଅନାବଶ୍ୟକ ଆବେଗ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା ଏବଂ ଅଭିନୟର ଚାରୋଟିଯାକ ବିଭାଗ, ଯଥା— ଆଙ୍ଗିକ, ବାଚିକ, ଆହାର୍ଯ୍ୟ ଓ ସାତ୍ତ୍ୱିକକୁ ଏଥିପାଇଁ କାମରେ ଲଗାଗଲା ।

'ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ନାଟକ' ହେଉଛି ବନ୍ଧନମୁକ୍ତିର ନାଟକ । ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଏବଂ ଅଭିନବତାର ସ୍ୱାଦୁ ଚଖାଇଥିବାର ନାଟକ । ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍‌ଙ୍କର ନୀତି-ନିୟମ ଅନୁସାରେ ଲେଖାଯାଇଥିବା ସେ ଯୁଗର ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଟ୍ରାଜେଡି ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ କେତେ ଦିନଧରି ଆନନ୍ଦ ଦେବାକୁ ସକ୍ଷମ ହୋଇଥିବେ, ସେ ବିଷୟରେ ଆମର ସନ୍ଦେହ କରିବାର ଯଥେଷ୍ଟ କାରଣ ରହିଛି; ଯେଣୁ ଏହିସବୁ ଫର୍ମୁଲାବଦ୍ଧ ଗତାନୁଗତିକ ରୀତିଧର୍ମୀ ନାଟକ ଥରେଅଧେ ଦେଖିଦେବାପରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର କ୍ଳାନ୍ତି ଆସିଯିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଦର୍ଶକମାତ୍ରେ ଚାହାନ୍ତି ନାଟକରୁ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ, ରୋମାଞ୍ଚ ଏବଂ ନୂତନ ଅନୁଭୂତି । ରସ-ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ନ ହେଲେ ଏହା ଘଟିବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ସେ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟ-ରସକୁ ଶୃଙ୍ଖଳାବଦ୍ଧ କରିଥିଲେ । କରୁଣରସ ସହିତ ହାସ୍ୟରସର ସହାବସ୍ଥାନ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ ବୋଲି ନିୟମ କରିଥିଲେ; ଅର୍ଥାତ୍ ଦର୍ଶକ ନାଟକ ଦେଖିବ କେବଳ ହୃଦୟକୁ ଭାରାକ୍ରାନ୍ତ କରିବାକୁ; ଟିକିଏ ହସିବାର ସ୍ୱାଧୀନତା ମଧ୍ୟ ଏ ସମୟରେ ତା'ର ନାହିଁ । ଏହାକୁ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ 'କାଥାର୍‌ସିସ୍' ବୋଲି ନାମ ଦେଇଥିଲେ । ଦୁଃଖ ଆଉ ବେଦନାର ଦୂରୀକରଣ ନିମନ୍ତେ ଏହା ଥିଲା ତାଙ୍କର ଅମୋଘ ମହୌଷଧି । ଏଥିରେ ଯେ ସତ୍ୟତା ନ ଥିଲା,

Digitized by srujanika@gmail.com

ତାହା କୁହାଯାଉ ନାହିଁ । ତେବେ ଅନ୍ୟର ଦୁଃଖ-ଯନ୍ତ୍ରଣା ଦେଖି ନିଜର ଦୁଃଖ ଦୂର କରିବାର ପ୍ରୟାସ ସହ କିଛି ହସିବାର ମଧ୍ୟ ପ୍ରୟୋଜନ ରହିଛି । ଜୀବନପାଇଁ ଏହା ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ । ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ଏହାକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିଥିଲେ । ଏ ଦେଶର ନାଟ୍ୟକାର କାଳିଦାସ ତାହା କରି ନ ଥିଲେ । ସେ ଅତନ୍ଦ୍ର କଣ୍ଠରେ ଘୋଷଣା କରିଥିଲେ, ''ନାଟ୍ୟଂ' ଭିନ୍ନରୁଚେର୍ଜନସ୍ୟ ବହୁଧାପ୍ୟେମକଂ ସମାରାଧନମ୍'' । ନାଟକକୁ ବିଭିନ୍ନ ରୁଚିର ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ କରିବାକୁ ହେବ । ପ୍ରତ୍ୟେକର ରୁଚି ସମ୍ପର୍କରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଅବହିତ ହେବାକୁ ପଡ଼ିବ; ଯାହାର ଯାହା ଦରକାର, ତା' ପାଇଁ ବ୍ୟବସ୍ଥା କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ନାଟକରେ ଏଇଠି ଗଣତାନ୍ତ୍ରିକ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ଚମତ୍କାର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଛି । ପ୍ରତ୍ୟେକଙ୍କର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଅସ୍ତିତ୍ୱ ଅଛି; ନିଜସ୍ୱ ଦାବି ଅଛି । ସେ ସବୁକୁ ଉପେକ୍ଷା କରାଯାଇ ନ ପାରେ । ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ତାହା କରିଥିଲେ । ଲୋକେ କଣ ଚାହୁଁଛନ୍ତି, ସେ ବିଷୟ ଚିନ୍ତା ନ କରି, ଲୋକଙ୍କୁ କ'ଣ ଦିଆଯାଇପାରିବ, ତାର ନିର୍ବାଚନ ସେ ନିଜେ କରିଥିଲେ । ତତ୍ତ୍ୱଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହା ଯେତେ ଉଚ୍ଚକୋଟୀର ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଏହା ସ୍ୱେଚ୍ଛାଚାରିତା । ରୋମାଣ୍ଟିକ ନାଟକ ଏହାରି ଭିତରୁ ନାଟକକୁ ମୁକ୍ତିର ଆଲୋକ ଦେଖାଇଥିଲା । ଆମ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ଦର୍ଶକମାନସିକତା ଉପରେ କ୍ଲାସିକ ନାଟକର ନିୟମବଦ୍ଧ ପ୍ରଭାବ ଅପେକ୍ଷା ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ନାଟକର ମୁକ୍ତଚେତନାର ପ୍ରଭାବ ଅଧିକ ।

ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଚେତନା ହେଉଛି ନବୀନତାର ଚାରଣ । ଏହା ନିତ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନଶୀଳ ହୋଇଥିବାରୁ ଯୁଗେ-ଯୁଗେ ନୂଆ ନୂଆ ରୂପରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରେ । ସେକ୍ସପିୟରଙ୍କ ସମୟରେ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ନାଟକର ରୂପ ଯାହା ଥିଲା, ଆଜି ଆଉ ତାହା ନାହିଁ । ରୂପକ, ପ୍ରତୀକବାଦୀ, ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ, ଆବ୍‌ସର୍ଡ଼-ନବନାଟକର ପ୍ରତ୍ୟେକ ରୂପରେ ଆମେ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଚେତନାର ଦୁର୍ବୋଧତା, ଅସଂଲଗ୍ନତା, ସ୍ୱପ୍ନାଚ୍ଛନ୍ନତା, ଆବେଗଧର୍ମିତା ଇତ୍ୟାଦି ବିଭିନ୍ନ ଉପାଦାନଗୁଡ଼ିକୁ ପାଇଥାଉ ।

ଜୀବନ ସହିତ ରୋମାଞ୍ଚର ସମ୍ପର୍କ ନିତ୍ୟ । ଏହି ଧରଣର ଅନୁଭବ ପାଇଁ ମଣିଷ ପ୍ରତିନିୟତ ସଂଗ୍ରାମଶୀଳ । ଅନ୍ୟ ଅର୍ଥରେ କହିବାକୁ ଗଲେ, ଏହାହିଁ ଜୀବନରେ ଗତିର ପ୍ରଧାନ କାରଣ । ଦୁଃଖ ମଣିଷକୁ ନିର୍ବେଦ କରେ, ଜଡ଼ କରେ, ସ୍ଥାଣୁ କରେ । ଅନ୍ୟପକ୍ଷରେ ରୋମାଞ୍ଚ ତା' ମନରେ ନୂତନ ପ୍ରେରଣା ସୃଷ୍ଟିକରେ; ନୂଆ ଚିନ୍ତା, ଭାବନାକୁ ପ୍ରୋତ୍ସାହିତ କରେ । କଳ୍ପନାକୁ ଉଜ୍ଜୀବିତ କରି ମଣିଷକୁ ଗୋଟିଏ ସୃଷ୍ଟିଭୂମିରୁ ଅନ୍ୟ ସୃଷ୍ଟିଭୂମିକୁ ନେଇଯାଏ । ଦୁଃଖାର୍ତ୍ତଚିତ୍ତ ପାଇଁ ଅମୃତସଞ୍ଜୀବନୀର ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରେ । ତେଣୁ ଯିଏ ଯେତେ ଯାହା କହିଲେ ମଧ୍ୟ ସମାଜ ପାଇଁ ଏହାର ଉପାଦେୟତାକୁ କଦାପି ଅସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ ।

(୩) ଆବ୍‌ସର୍ଡ ନାଟକ– ଆବ୍‌ସର୍ଡିଟୀ ହେଉଛି ସେ ଦେଶର ଯୁଦ୍ଧୋତ୍ତରକାଳୀନ ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କୀୟ ଏକ ଅନ୍ତରଂଗ ଅବବୋଧ, ଯେଉଁଥିରୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇଛି ସେଠାକାର ଜୀବନଦର୍ଶନ । ବସ୍ତୁତଃ ଦୁଇଦୁଇଟା ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ଜୀବନକୁ ଏଭଳି ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ କରିଦେଇଥିଲା ଯେ, ଜୀବନସମ୍ପର୍କୀୟ ପାରମ୍ପରିକ ବିଶ୍ୱାସ ଓ ବିଚାରଧାରା ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଓଲଟପାଲଟ ହୋଇଯାଇଥିଲା । ନୈତିକତା, ମାନବିକତା, ଆଦର୍ଶ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ପ୍ରଭୃତି ଶାଶ୍ୱତ ଭାବଚେତନାର ଦ୍ରୁତ ଅବକ୍ଷୟ ମଣିଷର

Digitized by srujanika@gmail.com

ଚିନ୍ତାରାଜ୍ୟରେ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ବର୍ତ୍ତମାନର ବିନ୍ଦୁ ଉପରେ ଠିଆହୋଇ ମଣିଷ ଦେଖିଲା ଜୀବନର ଅର୍ଥହୀନ, ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହୀନ ଏବଂ ଜୀବନର ଭାରରେ ଜର୍ଜର ଅସ୍ଥିର ରୂପକୁ । ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କରେ ସେ ଯାହା ଜାଣିଥିଲା କିମ୍ବା ବିପୁଳ ଅଧ୍ୟୟନରୁ ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ତା'ର ଯେଉଁ ଅନୁଭୂତି ହୋଇଥିଲା, ସେସବୁ ବ୍ୟର୍ଥ ପ୍ରମାଣିତ ହୋଇଗଲା । ଜୀବନର ରୂପ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବଦଳିଯାଇଥିଲା । ନିୟତ ଅସୁରକ୍ଷା ଭାବନାପୀଡ଼ିତ ମଣିଷ କ୍ରମଶଃ ବ୍ୟକ୍ତିକେନ୍ଦ୍ରିକ, ସ୍ୱାର୍ଥସର୍ବସ୍ୱ ଏବଂ ନିଃସଙ୍ଗ ହୋଇଉଠୁଥିଲା । ତା'ରି ଆଖିଆଗରେ ତା' ଅନୁଭବର ପୃଥିବୀ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପ ବଦଳାଇସାରିଥିଲା । ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବରେ ତେଣୁ ତା'ର ଚିନ୍ତାଧାରା ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହେଲା । ଆବସର୍ଡ଼ିଟୀ ହେଉଛି ଏହି ପରିବର୍ତ୍ତିତ ରୂପର ନୂତନ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି । ଏହା ଏକ ଦର୍ଶନ ଯାହାକୁ କେବଳ ବହିପଢ଼ି କିମ୍ବା ଅନ୍ୟଠୁଁ ଶୁଣି ବୁଝିହେବ ନାହିଁ । ଏହା ଏକ ଅନୁଭବ ଯାହା ପାଇବାକୁ ହେଲେ, ସେଇ ଦେଶରେ, ସେଇ କାଳରେ ଜନ୍ମଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଏହା ଏକ କ୍ଷେତ୍ରୀୟ ଅନୁଭବ, ଯାହା କେବଳ ସେଇ ଦେଶର ଚିନ୍ତାରେ ରୂପ ପରିଗ୍ରହ କରିପାରିବ । ବହି ପଢ଼ି କେବଳ ଏହାର ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଦିଗ ସମ୍ପର୍କରେ ଜାଣିହେବ; ମାତ୍ର ଅନୁଭବରେ କଦାପି ତାହାର ସ୍ପଷ୍ଟ ରୂପ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇପାରିବ ନାହିଁ । ପିତୃସତ୍ୟ ପାଳନ କରିବାକୁ ରାମଚନ୍ଦ୍ର ଯେମିତି ହସି ହସି ବଣକୁ ବାହାରନ୍ତି କିମ୍ବା ଲକ୍ଷ୍ମଣ ଯେମିତି ବିନା ଦ୍ୱିଧାରେ ତାଙ୍କୁ ଅନୁସରଣ କରନ୍ତି, ତାହାର ଆବେଗଗତ ଦିଗଟିର ଗୁରୁତ୍ୱ ଆମେ କେବେହେଲେ ସେ ଦେଶର ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ବୁଝାଇପାରିବା ନାହିଁ । ସେମିତି ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କୀୟ ଯୁଦ୍ଧୋତ୍ତରକାଳୀନ ଅନୁଭବ ଆମ ପାଇଁ ଚିରକାଳ ଦୁର୍ବୋଧ ହୋଇ ରହିଯିବ ।

'ଆବସର୍ଡ଼ିଟୀ' କ'ଣ – ଏ ପ୍ରଶ୍ନର ଉତ୍ତରରେ କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ, ଏହା ହେଉଛି ଜୀବନର 'out of harmony' ' without reason or propriety, incongruous, unreasonable, illogical ରୂପ । ଏହାର ଜଣେ ବଡ଼ ପ୍ରବକ୍ତା ଆଲବର୍ଟ କାମୁ ଏହି ତତ୍ତ୍ୱର ମୂଳ ଚେତନା ସମ୍ପର୍କରେ କହିଛନ୍ତି, " A world that can be explained by reasoning, however faulty is a familiar World. But in a universe that is a suddenly deprived of memories of a lost homeland as much as he lacks the hope of a promised land to come. This diverse between the man and his life, the actor and his setting truly constitute the feeling of Absurdity." ପାରମ୍ପରିକ ଦୋଷ-ତ୍ରୁଟିପୂର୍ଣ୍ଣ ଅତୀତଠାରୁ ଦୂରବର୍ତ୍ତୀ, ସମ୍ଭାବନାହୀନ ଭବିଷ୍ୟତ୍ ସମ୍ପର୍କରେ ନିଃସନ୍ଦେହ, ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ବର୍ତ୍ତମାନର ନାୟକ ମଣିଷର ଅସହାୟତାକୁହିଁ କୁହାଯିବ ଆବ୍‌ସର୍ଡ । ନାଟ୍ୟକାର ଆୟେନେସ୍କୋ (Ionesco)ଙ୍କ ମତରେ Absurd is that which is devoid of purpose xxx cut off from religious, metaphysical and transcendental roots, man is lost, all his action become senseless, absurd, useless." ନିଜର ପାରମ୍ପରିକ ଭିତ୍ତିଭୂମିରୁ ଚିରକାଳପାଇଁ ହଜିଯାଇଥିବା ଅସହାୟ, ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ, ଚିନ୍ତାହୀନ ଏବଂ ସଂଗିତହୀନ ମଣିଷର ଅନୁଭବହିଁ ହେଉଛି ଆବସର୍ଡ ଚିନ୍ତାଧାରାର ମୂଳ ଉତ୍ସ । ମଣିଷର ତୁଣ୍ଡରେ ଭାଷା ଅଛି; ସେ ନିଜକୁ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଅନ୍ୟ ନିକଟରେ ପ୍ରକାଶ କରିପାରୁନାହିଁ । ତା'ର ବୁଦ୍ଧି ଅଛି; ସେ ନିଜକୁ ବୁଝାଇପାରୁନାହିଁ, କାହାରି ସହିତ ସମ୍ପର୍କ ସ୍ଥାପନ କରିପାରୁନାହିଁ । ସମ୍ପର୍କର ସେତୁ ସତେ ଯେମିତି ଚିରକାଳ ପାଇଁ ଭାଙ୍ଗିଯାଇଛି । ଏଠି ତା'ପାଇଁ ସମାଜ ପାଇଁ ପରିବେଶ ନାହିଁ, ଧର୍ମବିଶ୍ୱାସ ନାହିଁ, ନୀତି ନାହିଁ । ଏହି 'ନାହିଁ ନାହିଁ'ର ଦୁନିଆରେ ତଥାପି ତାକୁ ବଂଚିରହିବାକୁ ପଡୁଛି; ବାଟ କାଟି ଆଗକୁ ବଢ଼ିବାକୁ ହେଉଛି । ସ୍ନେହ କୋମଳ କୌଣସି ହାତଟିଏ ତା ' ଆଗକୁ ଲମ୍ବିଆସୁନାହିଁ । ଯନ୍ତ୍ରଣାର ଖର ରୌଦ୍ର ତାପରେ ଝଲସିଗଲେ ବି ସହାନୁଭୂତିର ଚେନାଏଁ ଛାଇ ତା' ପଥଧାରରେ ନାହିଁ । ଏକାକୀ ତାକୁ ବାଟଚାଲିବାକୁ ପଡୁଛି । ପାଦ କ୍ଷତବିକ୍ଷତ, ହୃଦୟ ରକ୍ତାକ୍ତ । ବଞ୍ଚିବାକୁ ଚାହୁଁନାହିଁ, ତଥାପି ବଂଚୁଛି । ମରିବାକୁ ଚାହୁଁଛି, ତଥାପି ମରିପାରୁ ନାହିଁ । ତା'ର ଅସ୍ତିତ୍ୱ ପଦେ ପଦେ ବିଡ଼ମ୍ବିତ, ଲାଂଛିତ । ଆବ୍‌ସର୍ଡ଼ ନାଟକ ହେଉଛି ଏହ ଦର୍ଶନର ଆଲେଖ୍ୟ ।

ଚଳିତ ଶତକର ଚତୁର୍ଥ ଦଶକରେ ଫ୍ରାନ୍ସରେ କେତେଜଣ ନାଟ୍ୟକାର ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବାଦ ଏବଂ ନିଃସଙ୍ଗତାକୁ ନେଇ ଯୁଗଯନ୍ତ୍ରଣାର ରୂପକୁ ନାଟକମାଧ୍ୟମରେ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବାକୁ ଆରମ୍ଭ କରନ୍ତି । ଏ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଦେଶର ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଏମାନଙ୍କ ଅନୁଭବରେ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଥିଲା । ପ୍ରତ୍ୟେକ ନୂତନ ଶୈଳୀର ପରୀକ୍ଷା-ନିରୀକ୍ଷା ନିମନ୍ତେ ଫ୍ରାନ୍ସ ଚିରକାଳ ଉପଯୁକ୍ତ କ୍ଷେତ୍ର ରୂପରେ ଗୃହୀତ ହୋଇଆସିଛି । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ମଧ୍ୟ ତାହାହିଁ ହେଲା— ଏକ ନୂତନ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀର ଜନ୍ମହେଲା । ପରେ ମାର୍ଟିନ୍ ଆଇସ୍ଲିନ୍ ଏମାନଙ୍କ ପଛରେ ଆବ୍‌ସର୍ଡ଼ିଟୀର ମୋହର ମାରିଦେଲେ ।

ତାଙ୍କ ମତରେ କେବଳ ବିଷୟବସ୍ତୁର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନତାକୁ ଆବ୍‌ସର୍ଡ଼ ନାଟକର ପ୍ରଧାନ ଧର୍ମ ବୋଲି କୁହାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । ଲକ୍ଷ୍ୟହୀନ ଜୀବନ, ଆଦର୍ଶ, ନ୍ୟାୟନୀତି, ଶୁଚିତା ତଥା ମୂଲ୍ୟବୋଧ ପ୍ରଭୃତିର ଅବକ୍ଷୟ କଥା ଆନୁଇଲ୍, ସାର୍ତ୍ତ, କାମ୍ୟୁ ପ୍ରଭୃତି ମଧ୍ୟ କହିଛନ୍ତି । ମାତ୍ର ଆବ୍‌ସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ପ୍ରକାଶରୀତିରେ ଏମାନଙ୍କଠାରୁ ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ଦେଖାଇଛନ୍ତି । ପୂର୍ବୋକ୍ତ ସ୍ରଷ୍ଟାମାନେ ନିଜର ସୃଷ୍ଟିପାଇଁ କାର୍ଯ୍ୟ-କାରଣସମନ୍ୱିତ ବର୍ଣ୍ଣାଢ଼୍ୟ ତଥା କଳାତ୍ମକ ଶୈଳୀର ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି । ଅବଶ୍ୟ ସେମାନେ ମଧ୍ୟ ସେଇ ଅସହାୟ ଯନ୍ତ୍ରଣାଜର୍ଜର ମଣିଷର କଥା କହିଛନ୍ତି; ମାତ୍ର ପ୍ରକାଶଭଙ୍ଗୀ ପାରମ୍ପରିକତାର ଅନେକ ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ । ଅନ୍ୟପକ୍ଷରେ ବେକେଟ୍ ଆୟେନେସ୍କୋ, ପିରାଣ୍ଡଲୋ, ସୁଇନ୍‌ବର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରଭୃତି ଆବ୍‌ସର୍ଡ଼-ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଏଥିପାଇଁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ, ବିକ୍ଷିପ୍ତ, ଆପାତଃ ଅର୍ଥହୀନ, ଶୁଷ୍କ ତଥା ନୀରସ ଶୈଳୀର ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି । ତେଣୁ ସାର୍ତ୍ତ, କାମ୍ୟୁ ପ୍ରଭୃତି 'ପୁରୁଣା ବୋତଲରେ ନୂଆ ମଦ' ପରଷିଥିବାର କୁହାଯାଉଥିବାବେଳେ, ଏମାନେ 'ନୂଆ ବୋତଲରେ ନୂଆ ମଦ' ଯୋଗାଇଦେଇଛନ୍ତି । ନାଟକର ଗଢ଼ଣ ବା ଫର୍ମ ଏମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ସଂପୂର୍ଣ୍ଣଭାବରେ ବଦଳାଇ ଦିଆଯାଇଛି ।

ଏମାନଙ୍କ ନାଟକର 'ଆଙ୍ଗିକ' ଏବଂ 'ଆତ୍ମିକ' — ଏ ଉଭୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଆବ୍‌ସର୍ଡିଟୀ ପ୍ରକାଶ ପାଇଥାଏ । ନାଟକରେ କେବଳ ଯେ ନେତିବାଦୀ ଦର୍ଶନ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ, ତାହା ନୁହେଁ; ବରଂ ବେଳେବେଳେ ଏଥିରେ ସମ୍ଭାବନାର କଥା, ଆଶାର କଥା ମଧ୍ୟ କୁହାଯାଇଥାଏ । ସାଧାରଣ ନାଟକର ମାନଦଣ୍ଡରେ 'ଆବ୍‌ସର୍ଡ' ନାଟକକୁ ବିଚାର କଲେ, ଏଗୁଡ଼ିକ ଉଦ୍ଧତ (Impertinent), ଭଣ୍ଡ (impostures) ଏବଂ ଦୁର୍ଦ୍ଧର୍ଷ (outrageous) ମନେହୁଏ । ଏସବୁ

Digitized by srujanika@gmail.com

ନାଟକର କୌଣସି ସୁପରିକଳ୍ପିତ, ସୁବିନ୍ୟସ୍ତ, ଆଦି-ମଧ୍ୟ-ଅନ୍ତସମନ୍ୱିତ କାହାଣୀ ନ ଥାଏ । ଚରିତ୍ର ରୂପରେ ଯେଉଁମାନେ ମଂଚକୁ ଆସନ୍ତି, ସେମାନେ ନିଃଶ୍ୱାସ ନେଉଥିବା ପିତୁଳା ଭଳି । ଏମାନଙ୍କର କୌଣସି ଲକ୍ଷ୍ୟ, ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ କିମ୍ବା ସଂହତି ନ ଥାଏ । କୌଣସି ପ୍ରକାର ସାମାଜିକତାରେ ଏମାନଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟୟ ନ ଥାଏ । ଏମାନେ ଛିନ୍ନମୂଳ, ସ୍ୱୟମ୍ଭୂ ଏବଂ ଶୂନ୍ୟଚାରୀ । ସୁପରିକଳ୍ପିତ କଥାବସ୍ତୁ (plot) ସୁନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଭାବବସ୍ତୁ (theme) କିମ୍ବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ସମସ୍ୟା ଏହି ସବୁ ନାଟକରେ ନ ଥାଏ । ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକରେ ସୁଖ, ଦୁଃଖ, ଆଶା, ନୈରାଶ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ଜୀବନର ଏକ କଳାତ୍ମକ ରୂପ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ମାତ୍ର ଆବ୍‌ସର୍ଡ଼ ନାଟକ ଏଭଳି କୌଣସି ଜୀବନ କିମ୍ବା ସମାଜକୁ ସ୍ୱୀକାର କରେ ନାହିଁ । ଜୀବନ ଏଠାରେ ଏକ ଦୁଃସ୍ୱପ୍ନ ତୁଲ୍ୟ ଭୟଙ୍କର; ଅନେକ ସମୟରେ ଜୁଗୁପ୍‌ସାବ୍ୟଞ୍ଜକ ମଧ୍ୟ । ଏ ନାଟକର ସଂଳାପ ମଧ୍ୟ ସାଧାରଣ ନାଟକର ସଂଳାପ ଭଳି ପରିସ୍ଥର ସହିତ ଯୋଗାଯୋଗ ରକ୍ଷା କରେ ନାହିଁ । ଏହା ଅସଂଲଗ୍ନ, ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ମନେହୁଏ । ଆବ୍‌ସର୍ଡ଼ିଷ୍ଟମାନେ ଭାଷା ଓ ଶବ୍ଦର ଗୁରୁତ୍ୱକୁ ସ୍ୱୀକାର କରନ୍ତି ନାହିଁ; ତେଣୁ ସଂଳାପ ବ୍ୟର୍ଥ, ସଂଗତି ଓ ସଂହତିହୀନ, ବାଚାଳର ପ୍ରଳାପ ଭଳି ମନେହୁଏ । ଦର୍ଶକମାନେ ଏହି କାରଣରୁ ଏସବୁ ନାଟକଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇପାରନ୍ତି ନାହିଁ । ସାଧାରଣ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହି ସବୁ ସୃଷ୍ଟିକୁ ନାଟକ ବୋଲି କୁହାଯିବାରେ ସନ୍ଦେହ ରହିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ସ୍ରଷ୍ଟାମାନେ ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ବଡ଼ ଆସ୍ଥାଶୀଳ । ବିଶ୍ୱର ଚିନ୍ତାନାୟକମାନେ ଏହାର ଦର୍ଶନକୁ ସ୍ୱୀକୃତି ଦେଇଛନ୍ତି ମଧ୍ୟ ।

ଆବସର୍ଡ଼ ଚିନ୍ତାଧାରା: ଏହାର ଉଦ୍‌ଭବ ଓ ବିକାଶ–

ଦୁଇ ଦୁଇଟା ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ଜୀବନର ମାନଚିତ୍ରକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ ବଦଳାଇଦେଇଛି ଏବଂ ଆଜିର ମଣିଷଜୀବନ ସମ୍ପର୍କରେ ଘୋର ଅନିଶ୍ଚିତତାର ସମ୍ମୁଖୀନ ହୋଇଛି । ଜୀବନ ସହିତ ଏହା ସୃଷ୍ଟିର ପ୍ରଥମ ଲଗ୍ନରୁ ରହିଆସିଛି ସତ୍ୟ, ମାତ୍ର ଗୋଟିଏ ସମୟରେ ଏହାକୁ ଦାର୍ଶନିକତାମାଧ୍ୟମରେ ଭୁଲାଇଦିଆଯାଉଥିଲା । ବସ୍ତୁତାନ୍ତିକ ସଂସ୍କୃତିରେ ଶୁଷ୍କ ଦାର୍ଶନିକତାର କୌଣସି ସ୍ଥାନ ନାହିଁ । ସେଇଥିପାଇଁ ଆଜି ମଣିଷ ପ୍ରତ୍ୟେକ ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଅସୁରକ୍ଷା ଭାବନାରେ ବିଚଳିତ ଏବଂ ବ୍ୟକ୍ତିକୈନ୍ଦ୍ରିକ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଶୁଭ ଚିନ୍ତା ବଦଳରେ ତା ମନରେ ମୁଣ୍ଡ ଟେକିଛି ସଂଶୟ – ନିଜର ପରିପାର୍ଶ୍ୱ ସମ୍ପର୍କରେ, ବିଶ୍ୱସୃଷ୍ଟିର ସମସ୍ତଙ୍କ ସମ୍ପର୍କରେ, ଏଭଳିକି ବେଳେବେଳେ ନିଜ ସମ୍ପର୍କରେ ମଧ୍ୟ । ଚଳିତ ଶତାବ୍ଦୀ ଏଉଭଳି ଏକ ସଂଶୟାକୁଳ ଜନତାକୁ ନେଇ ଏକ ବିପଦଜ୍ଜନକ ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଆସି ପହଞ୍ଚିଛି । ମଧ୍ୟବିତ୍ତ ଗୋଷ୍ଠୀର ଆଶା ଆକାଂକ୍ଷା, ଧର୍ମବିଶ୍ୱାସ, ଜୀବନଦର୍ଶନ – ଏସବୁ ଆଜି ନିରର୍ଥକ ମନେହେଉଛି । ଚାରିଆଡ଼େ ଦେଖାଦେଇଛି ଆଦିମ ପ୍ରବୃତ୍ତିର ଜୟଯାତ୍ରା; ସ୍ୱେଚ୍ଛାଚାର ହୋଇଛି ଜୀବନର ଲକ୍ଷ୍ୟ; ମଣିଷ ପାଇଁ ସ୍ନେହପ୍ରେମର ବନ୍ଧନ ନାହିଁ, ସମାଜର ଅଙ୍କୁଶ ନାହିଁ, ନିଜ ଉପରେ କୌଣସି ନିୟନ୍ତ୍ରଣ ନାହିଁ । ଜୀବନ ହୋଇଛି ଏକ ମରଣାତ୍ମକ ପ୍ରତିଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱିତା । ପ୍ରତ୍ୟେକେ ଅନ୍ୟକୁ ଅତିକ୍ରମ କରିଯିବା ପାଇଁ ସତତ ଚେଷ୍ଟିତ ଏବଂ ଏହି ପ୍ରକ୍ରିୟାରେ ନ୍ୟାୟନୀତି, ମୂଲ୍ୟବୋଧ, ଆଦର୍ଶ, ଏସବୁକୁ ଆଦୌ ବିଚାରକୁ ନିଆଯାଉନାହିଁ । କୌଣସିମତେ ଅନ୍ୟକୁ ପଛରେ ପକାଇ 'ଆଗ'କୁ ବଢ଼ିବାହିଁ ମଣିଷର ଧ୍ୟେୟ ହୋଇଛି– ଯେଉଁ 'ଆଗ'ର କୌଣସି ଶେଷ

Digitized by srujanika@gmail.com

ନାହିଁ । ଏହି ପ୍ରବୃତ୍ତି ମଣିଷଠାରେ ଚିରକାଳ ଥିଲା, ଯାହା ସାମାଜିକ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ ମଧ୍ୟରେ ରହିଥିବାରୁ ବିଶେଷ କ୍ଷତିକାରକ ହେଉ ନ ଥିଲା । ବର୍ତ୍ତମାନ ଏହା ନିରଙ୍କୁଶ । ମଣିଷଠାରେ ଏଭଳି ପ୍ରବୃତ୍ତି ଭୟାବହ ରୂପ ଧାରଣ କରିବାର ଏକମାତ୍ର କାରଣ ହେଉଛି ତାହାର ଅସୁରକ୍ଷା ଚିନ୍ତା । ସମାଜ-ସଂସ୍କାର ନିରାପଦ ବଳୟ ମଧ୍ୟରେ ରହି ଯେଉଁ ସୁରକ୍ଷା ସେ ପାଉଥିଲା, ବର୍ତ୍ତମାନ ତାହା ନଷ୍ଟ ହୋଇଯିବାଫଳରେ ସେ ଅସହାୟ ହୋଇ ପଡ଼ିଛି । ଦ୍ରୁତ ଶିଳ୍ପାୟନ, ମହାନଗରବୋଧ ପ୍ରଭୃତି ବସ୍ତୁତାନ୍ତ୍ରିକ ସଂସ୍କୃତିର ପ୍ରସାର ଘଟାଉଥିବାରୁ ଏହିଭଳି ଅବସ୍ଥା ହୋଇଛି । ଏଥିରୁ ଆଉ ମଣିଷର ମୁକ୍ତି ସମ୍ଭବ ବୋଲି ମନେ ହେଉନାହିଁ । ମଣିଷର ଏଇ ଅସହାୟ ସ୍ଥିତିକୁ ସେ ଦେଶର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଆବ୍‌ସର୍ଡ୍ ନାଟକରେ ଧରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକରିଛନ୍ତି । ଏସବୁ ତ କାମ୍ୟୁ ସାର୍ତ୍ର ପ୍ରଭୃତି ମଧ୍ୟ ସଂଗତି ବଜାୟ ରଖିକରିଛନ୍ତି । ଏମାନେ କହୁଛନ୍ତି ଯେ, ଜୀବନ ଯେମିତି ପ୍ରତ୍ୟୟଶୂନ୍ୟ, ବିଶ୍ୱାସହୀନ, ସ୍ନେହ-ପ୍ରେମ- ବିରହିତ, ମୂଲ୍ୟବୋଧଶୂନ୍ୟ —ଗୋଟିଏ କଥାରେ ଆବ୍‌ସର୍ଡ୍ ହୋଇଯାଉଛି, ସେଭଳି କ୍ଷେତ୍ରରେ ସାହିତ୍ୟରେ ତାହାର ସଙ୍ଗତି ଓ ସଂହତି ପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପ ଦେଖାଇବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ । ଜୀବନ ଭଳି ସାହିତ୍ୟ । ଜୀବନର ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ସାହିତ୍ୟରେ ରୂପ ପାଇବାହିଁ ସ୍ୱାଭାବିକ ।

ଧର୍ମ, ଈଶ୍ୱର, ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକତା ପ୍ରତି ସାଧାରଣ ଦୃଷ୍ଟିରେ ଆବସର୍ଡିଷ୍ଟମାନଙ୍କର ଅବିଶ୍ୱାସ ପ୍ରକଟିତ ହୋଇଥିଲେହେଁ ସମୟ-ସମୟରେ ଏସବୁ ପ୍ରସଙ୍ଗ ନାଟକ ଭିତରକୁ ଆସିଯାଇଥାଏ । ସେଥିରୁ ସେମାନଙ୍କର ଅଧ୍ୟାତ୍ମବାଦୀ ରୂପଟିକୁ ବିଶ୍ୱାସ କରିବାକୁ ମନ ହୁଏ । ତେବେ ଏହା ଏକ ବ୍ୟତିକ୍ରମ ହୋଇଥିବାରୁ ମୋଟାମୋଟି ଭାବରେ ସେମାନଙ୍କୁ ଏ ଦିଗରେ ନିସ୍ପୃହ ବୋଲି ଧରିନେବାକୁ ହେବ । ଯୁଦ୍ଧ ଓ ତାର ପରବର୍ତ୍ତୀ ବିଶୃଙ୍ଖଳ ସମାଜହିଁ ଏ ଅବସ୍ଥା ପାଇଁ ଦାୟୀ । ବିପଦ-ଆପଦ, ଅନ୍ୟାୟ-ଅନୀତି ବିରୁଦ୍ଧରେ ପ୍ରତିକାର ଲୋଡ଼ିବାକୁ ଯୁଗେଯୁଗେ ମଣିଷ ଭଗବାନ୍‌ଙ୍କ ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ ହୋଇଆସିଛି । ମାତ୍ର ଯେତେବେଳେ ସେ ସ୍ୱଷ୍ଟଭାବରେ ବୁଝିପାରିଛି ଏହା ଏକ ଭ୍ରାନ୍ତ କଳ୍ପନା ବୋଲି, ସେତେବେଳେ ତା'ର ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ଉପରୁ ଭରସା ତୁଟିଛି । ଅନ୍ୟାୟ-ଅନୀତିର ପ୍ରତିକାର ଯେଉଁ ସାମାନ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ହୁଏ, ତାହା ହୁଏ ସମାଜ-ବ୍ୟବସ୍ଥାର ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଢାଞ୍ଚା ଭିତରେ ମଣିଷ ରହିଥିବାରୁ । କୌଣସି ଈଶ୍ୱର ଏଥିରେ ତାକୁ ସାହାଯ୍ୟ କରନ୍ତି ନାହିଁ । ତାହା ହେଉଥିଲେ ଯୁଦ୍ଧୋତ୍ତରକାଳରେ ମାନବାତ୍ମା ଏଭଳି ଲାଞ୍ଛିତ ଏବଂ ପୀଡ଼ିତ ହୋଇ ନଥାନ୍ତା — ଏହା ହେଉଛି ଆବସର୍ଡ଼ିଷ୍ଟମାନଙ୍କର ଦୃଢ଼ବିଶ୍ୱାସ । ନିତ୍‌ସେ (Nietzsche)ଙ୍କ 'ଜରଥୁଷ୍ଟ' ଏଇ ଅବସ୍ଥାର ବହୁପୂର୍ବରୁ ୧୮୮୩ ମସିହାରେ ଈଶ୍ୱରଙ୍କର ମୃତ୍ୟୁଘୋଷଣା କରିସାରିଥିଲା । ଈଶ୍ୱରଙ୍କର ମହିମାଗାନ କରୁଥିବା ଜଣେ ସାଧୁଙ୍କୁ ବ୍ୟଙ୍ଗ କରି କହିଥିଲା, ତା'ର ସେଇ ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ କଳଙ୍କିତ ଐତିହାସିକ ଉକ୍ତିଟି — "This old saint in the forest has not yet heard that Got is dead." ଏହି ମନ୍ତବ୍ୟର ଅନ୍ୟ ପାଖଟିଏ ମଧ୍ୟ ଅଛି, ଯେଉଁଠି ନିତ୍‌ସେ ସ୍ୱୟଂ ଘୋଷଣା କରିଛନ୍ତି— ''ମୁଁ ଏହା ଅନୁଭବ କରିଛି ଯେ, ଈଶ୍ୱରଙ୍କଠାରୁ ଆସ୍ଥା ହରାଇ ନିଜକୁ ପ୍ରତ୍ୟାହୃତ କରିଆଣିବା କାରଣରୁହିଁ ମୁଁ ଏପରି ରୁଗ୍ଣ ହୋଇଗଲି ।'' ଏହା ପୂର୍ବଘୋଷଣାର ପରବର୍ତ୍ତୀ ଚିନ୍ତା । ସେତେବେଳେ ନିତ୍‌ସେ ନିଜର ଏହି ବୈପ୍ଳବିକ ମନ୍ତବ୍ୟ ପାଇଁ ସମର୍ଥନ ପାଇ ନ ଥିଲେ; ତେଣୁ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଚିନ୍ତାଟି ଥିଲା ଏକକ – ଜଣେ ବ୍ୟକ୍ତିର ନିଜସ୍ୱ ମନ୍ତବ୍ୟ । ତେବେ ତାହାର ଅର୍ଦ୍ଧଶତକରୁ ଅଧିକ ବର୍ଷ ପରେ ଏହା ଏକ ଗୋଷ୍ଠୀର ଚିନ୍ତାଧାରା ରୂପରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଛି । ସେଇମାନଙ୍କର ମୌଳିକ ଚିନ୍ତା, ଜ୍ଞାନ ଏବଂ ବକ୍ତବ୍ୟ ଉପରେ ସମାଜର ଆସ୍ଥା ଥିବାରୁ ଏହି ମନ୍ତବ୍ୟକୁ ଲଘୁଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇପାରିବନାହିଁ ।

ପ୍ରସଙ୍ଗକ୍ରମେ ଏଠାରେ ଭାରତୀୟ ପରମ୍ପରାରେ ଈଶ୍ୱରବିଶ୍ୱାସ ସମ୍ପର୍କରେ କିଛି ଚିନ୍ତାଶୀଳ କବିଙ୍କର ମନ୍ତବ୍ୟ ଉଦ୍ଧାର କରାଯାଇଛି । ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥ ଲେଖିଥିଲେ ''ଭଗବାନ୍ ତୁମି ଯୁଗେ ଯୁଗେ ଦୂତ ପାଠାଏଛ ବାରେ ବାରେ ଦୟାହୀନ ସଂସାରେ । ତାରା ବଲେଗେଲ୍, କ୍ଷମାକର ସବେ ବଲେଗେଲ ଭାଲୋ ବାସୋ । ସଂସାର ହତେ ବିଦ୍ୱେଷ-ବିଷ, ନାଶୋ, ବରଣୀୟ ତାରା, ସ୍ମରଣୀୟ ତାରା ତାବୁ ଓ ବାହିର ଦ୍ୱାରେ, ଆଜି ଦୁର୍ଦ୍ଦିନେ ଫିରାନୁ ତାଦେର୍ ବ୍ୟର୍ଥ ନମସ୍କାରେ ।''

ଓଡ଼ିଆ କବି ଡଃ ମାୟାଧର ମାନସିଂହଙ୍କ ମନ୍ତବ୍ୟ– ''ଦେବଶିଶୁ ଚଳେ ନରକର ଅଭିସାରେ, ଭଗବାନ୍ ତୁମେ ନିଦ୍ରିତ କେଉଁଠାରେ ?''

କିମ୍ୱା – ''ଭଗବାନ୍ ଭଗବାନ୍ । ବସି କେଉଁ ଦେଶେ ଦେଖୁଅଛ ତୁମ ସୃଷ୍ଟିର ଅପମାନ ?'' ଏ ସବୁ ସମ୍ପର୍କରେ କୌଣସି ଟିପ୍ପଣୀ ଦିଆଯାଉନାହିଁ । କାରଣ ଏଥିରେ କବିଙ୍କର ମନୋଭାବ ସ୍ୱତଃ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଛି । ଏ ବିଷୟରେ କେବଳ ଏତିକି ମନ୍ତବ୍ୟ ଦିଆଯାଉଛି ଯେ, ଏହାକୁ ସେମାନଙ୍କର ଅପରିବର୍ତ୍ତନୀୟ ମତ ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ । ପରବର୍ତ୍ତିକାଳରେ ଆହୁରି ଅନେକ କବି ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ସମ୍ପର୍କରେ ଆହୁରି କଡ଼ା କଥା କହିଛନ୍ତି । ମାତ୍ର ତାହା ଏଠାରେ ସେମାନଙ୍କର ନିଜସ୍ୱ ମତରୂପରେ ରହିଯାଇଛି । ଈଶ୍ୱର ଯେଉଁଠି ଥିଲେ, ସେଇଠି ଅଛନ୍ତି ।

ସେ ଦେଶରେ କିନ୍ତୁ ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ପ୍ରତି ଅବିଶ୍ୱାସର ପରିଧି ବିସ୍ତୃତ ହେବାରେ ଲାଗିଛି । ବିଜ୍ଞାନର ସହାୟତା ଯେତେବେଳେ ମଣିଷକୁ ସ୍ୱଶକ୍ତିର ଅମାପତା ସମ୍ପର୍କରେ ବିଶ୍ୱାସ ଯୋଗାଇଦେଉଛି, ସେତେବେଳେ ସେ ଅବା କାହିଁକି କେଉଁ ଈଶ୍ୱରଙ୍କର ସ୍ଥିତିକୁ ସ୍ୱୀକାର କରିବ ? ପରିସ୍ଥିତି ଏଭଳି ହୋଇଛି ଯେ, ତହିଁରେ ଲୋକଙ୍କର ଧର୍ମବିଶ୍ୱାସ ଦୁର୍ବଳ ହୋଇଯିବା ପାଇଁ ଯଥେଷ୍ଟ ସୁଯୋଗ ସୃଷ୍ଟି ହେଉଛି । ପାର୍ଥିବ ଜୀବନ ବାହାରେ ବୁଦ୍ଧି ଏବଂ ଚିନ୍ତାର ଅଗମ୍ୟ କୌଣସି ଦିବ୍ୟଶକ୍ତି ତଥାପି ମଣିଷର ଉତ୍ଥାନ-ପତନକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରୁଛି କିମ୍ୱା ନାହିଁ, ଏ ବିଷୟରେ ସଂଶୟ ତଥା ଅନୁସନ୍ଧାନ ଉଭୟ ଜାରି ରହିଛି ।

ଯୁଦ୍ଧୋତ୍ତର ଜୀବନ ପ୍ରକୃତରେ କ୍ରମଶଃ ଅସହ୍ୟ ହେବାରେ ଲାଗିଛି । ଏହାର କେତେକ କାରଣ ସମ୍ପର୍କରେ ପୂର୍ବରୁ ସୂଚନା ଦିଆଯାଇଛି । ଜୀବନଶୈଳୀରେ ଅଭୂତପୂର୍ବ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟିଥିବାରୁ ଆଜି ଆଉ ଏକାନ୍ନବର୍ତ୍ତୀ ପରିବାରର ଗୁରୁତ୍ୱ ନାହିଁ; ଫଳରେ ମଣିଷର ଏକାକୀତ୍ୱ ବଢ଼ିଛି । କବି ଟି. ଏସ୍. ଇଲିଅଟ୍ ନ୍ୟୁୟର୍କ ନଗରର ଇଟା ଆଉ କଂକ୍ରିଟର ଅରଣ୍ୟ ଭିତରେ ଠିଆହୋଇ ନିଜକୁ ପ୍ରଶ୍ନ କରିଥିଲେ – ''ଏଭଳି ଏକ ମହାନଗରର ପ୍ରୟୋଜନ କ'ଣ ? ଏଠି କ'ଣ ଲୋକେ ମିଳିମିଶି ଏକାଠି ରହନ୍ତି ? ପରସ୍ପରକୁ ସ୍ନେହଶ୍ରଦ୍ଧା କରନ୍ତି ?'' ଏଇ ପ୍ରଶ୍ନର ଉତ୍ତର ଦେଇ ସେ ପୁଣି କହିଥିଲେ, ''ସେମାନେ ଏକାଠି ମିଶି ରୋଜଗାର କରନ୍ତି, କାମଧନ୍ଦା ସମ୍ପର୍କରେ

Digitized by srujanika@gmail.com

କଥାବାର୍ତ୍ତା କରନ୍ତି; ଆଉ ନିଜ କାମଟି ହୋଇଗଲେ ବିଦାୟ ନିଅନ୍ତି ।'' ମଦର ଟେରେସା ମଧ୍ୟ ନିଃସଂଗତାକୁ ସବୁଠାରୁ ବଡ ଦାରିଦ୍ର୍ୟ ବୋଲି ମନେ କରୁଥିଲେ । ଯାବତୀୟ ସୁଖସ୍ୱାଚ୍ଛନ୍ଦ୍ୟର ଅଧିକାରୀ ହୋଇ ମଧ୍ୟ ଆଜି ମଣିଷ ନିଜକୁ ଯଦି କୌଣସି କାରଣରୁ ଅଭିଶପ୍ତ ମଣୁଥାଏ, ତାହାହେଲେ ତା'ର ପ୍ରଧାନ କାରଣ ହେଉଛି ଏଇ ନିଃସଙ୍ଗତା—ଏକାକୀପଣ । ଆବ୍‌ସର୍ଡ୍ ନାଟକ ହେଉଛି ଏଇଭଳି ଏକ ଅସ୍ଥିର ଜୀବନର ଉଚ୍ଚାରଣ । ଆମେ ଏହାକୁ ବୁଝି ନ ପାରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ । ତେବେ ଏଥିପାଇଁ ସେ ଦେଶର ଆତ୍ମାର ଉଦ୍‌ବେଳନକୁ ଅନୁଭବ କରିବା ଆମ ପକ୍ଷରେ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଆଡାମୋଭ୍ ଯେତେବେଳେ କହନ୍ତି, '' ବାରମ୍ବାର ବ୍ୟବହାର ଦ୍ୱାରା ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ନାମ ଏତେ ଘଷରା ହୋଇଗଲାଣି ଯେ, ଏହା ତା'ର ସମସ୍ତ ଆକର୍ଷଣ ତଥା ପ୍ରକୃତ ଅର୍ଥ ହରାଇ ସାରିଲାଣି'' । —ସେତେବେଳେ ଆମେ ବକ୍ତାଙ୍କ ମୁହଁକୁ ନିର୍ବୋଧଙ୍କ ଭଳି ଅନାଇ ରହୁ । ସେଇଥିପାଇଁ ଆବ୍‌ସର୍ଡ୍ ଦର୍ଶନକୁ ହଜମ କରିବା ଆମ ପକ୍ଷରେ ସମ୍ଭବ ହୁଏ ନାହିଁ ।

ଆବ୍‌ସର୍ଡିଷ୍ଟମାନେ ବହୁ ପରସ୍ପରବିରୋଧୀ କଥା କହିବା ନିମନ୍ତେ ପ୍ରସିଦ୍ଧ । ଏଇ ଈଶ୍ୱରବିଶ୍ୱାସ ପ୍ରସଙ୍ଗ ନିଆଯାଉ । ସାଧାରଣ ଭାବରେ ସେମାନେ ନିରୀଶ୍ୱରବାଦୀ ଥିଲେ ବୋଲି ସମସ୍ତେ ଜାଣନ୍ତି । ତେବେ ସେମାନେ ପୁଣି ଯେତେବେଳେ ବାଟ ବଦଳାଇ ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ପତାକାତଳକୁ ଚାଲିଆସନ୍ତି, ସେତେବେଳେ ଆଶ୍ଚର୍ଯ୍ୟ ନ ହୋଇ ରହି ହୁଏ ନାହିଁ । ବେକେଟ୍ ଲେଖିଛନ୍ତି "Waiting for Godot" ନାମକ ନାଟକ । ଏଥିରେ Godot ନାମକ ବ୍ୟକ୍ତି ଓ ବସ୍ତୁ କିଏ ? ସେ ବିଷୟରେ ତାଙ୍କୁ ପଚରାଯିବାରେ ସେ ନିଜେ ଜାଣିନାହାନ୍ତି ବୋଲି ବାରମ୍ବାର କହିଛନ୍ତି । ଏହା କଦାପି ସତ୍ୟ ହୋଇ ନ ପାରେ । ଯାହାକୁ କେନ୍ଦ୍ର କରି ନାଟକ ଲେଖଯାଇଛି, ନାଟ୍ୟକାର ତାକୁ ଜାଣନ୍ତି ନାହିଁ ବୋଲି କହିଦେଲେ କିଏ ତାହା ବିଶ୍ୱାସ କରନ୍ତା ? ଏଣେ ସମାଲୋଚକମାନେ ସୁବିଧା ପାଇଁ ଏ Godot ହେଉଛନ୍ତି ସ୍ୱୟଂ ଈଶ୍ୱର ବୋଲି ବାରମ୍ବାର ଘୋଷଣା କରିଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରତିବାଦ କରିନାହାନ୍ତି କିମ୍ବା ସମର୍ଥନ କରିନାହାନ୍ତି । ସେଥିରୁ ଜଣାଯାଉଛି ଯେ, ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଏଥିରେ ଆପତ୍ତି ନ ଥିଲା । ଏବେ ପ୍ରଶ୍ନ ହେଉଛି ଯାହାର ଅସ୍ତିତ୍ୱକୁ ସ୍ୱୀକାର କରାଯାଏ ନାହିଁ, ତା'ର ପ୍ରତୀକ୍ଷାରେ ନାଟକର ଦୁଇ ଚରିତ୍ର ଘଣ୍ଟା-ଘଣ୍ଟାଧରି କଟାଇ ଦିଅନ୍ତି କିପରି ? କେବଳ ଏଇ ପ୍ରତୀକ୍ଷା ବ୍ୟତୀତ ନାଟକରେ "Nothing happens no body comes, no body goes" — କିଛି ଘଟଣା ଘଟେ ନାହିଁ, କେହି ଆସନ୍ତି ନାହିଁ, କେହି ଯାଆନ୍ତି ନାହିଁ । ସମୟ ଏକ ଅଚଳାୟତନ ହୋଇ ମୁଣ୍ଡ ଉପରେ ଝୁଲିରହେ । ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କ ଏମିତି ଶେଷ ହୁଏ, ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରତୀକ୍ଷାରତ ଚରିତ୍ରଙ୍କୁ ସାନ୍ତ୍ୱନା ଦିଅନ୍ତି— ଆଜି ଆସିଲେ ନାହିଁ, ହୁଏତ କାଲି ଆସିବେ । ସେଇ ପ୍ରତୀକ୍ଷାରେ ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଙ୍କ ଶେଷ ହୁଏ । ଗୋଦୋ ଆସନ୍ତି ନାହିଁ । ଦୁଇ ଚରିତ୍ର ଏ ବିରକ୍ତିକର ପ୍ରତୀକ୍ଷା ଭିତରୁ ପଳାଇବାକୁ ଚାହୁଁଛନ୍ତି । ଜଣେ କହୁଛି, shall we go ? ଅପରଜଣକ ଉତ୍ତର ଦେଉଛି yes, let us go; ତଥାପି ସେମାନେ ଯାଉନାହାନ୍ତି; ଯାଇପାରୁନାହାନ୍ତି । ମନରେ ଆଶା ଉଙ୍କି ମାରୁଛି । ବିଶ୍ୱାସ ବଳ ଯୋଗାଉଛି । ପ୍ରତୀକ୍ଷାରେହିଁ ନାଟକ ଶେଷ ହେଉଛି । ନାଟ୍ୟକାର ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ନିରାଶ ହୋଇନାହାନ୍ତି । ନାଟକର ଚରିତ୍ର ଭ୍ଲାଦିମୀର ଏବଂ ଏସଟ୍ରାଗନ୍ ଅନନ୍ତ ଆଶାକୁ ସମ୍ବଳ କରି ପ୍ରତୀକ୍ଷାରତ । ଗୋଦୋ ଆସିଲେ ସମୟତ ଏହି

Digitized by srujanika@gmail.com

ନିଷ୍କରୁଣ ଅତ୍ୟାଚାର ବଳୟ ମଧ୍ୟରୁ ହୁଏତ ସେମାନେ ରକ୍ଷା ପାଇବେ । ତାହାପରେ "Tonight perhaps we shall sleep in his place, in the warmth, dry -our bellies full, on the straw. It is worth waiting for that" ଦେହପାଇଁ ଖାଦ୍ୟ ଓ ନିରାପଦ ଉଷ୍ଣ ଆଶ୍ରୟର ପ୍ରାପ୍ତି – ଏଇଥି ପାଇଁ ଅଭାବୀ ମଣିଷର ଯୁଗଯୁଗର ପ୍ରତୀକ୍ଷା । ହୋଇପାରେ ଜାଗତିକ ସୁଖ-ଦୁଃଖରୁ ଉତ୍ତରିତ ହୋଇ ସ୍ୱର୍ଗରେ ପହଞ୍ଚିଗଲେ, ଦୁଃଖ ଶେଷ ହେବ, ପ୍ରତୀକ୍ଷାର ଅନ୍ତ ଘଟିବ । ସ୍ଥିର ଈଶ୍ୱରବିଶ୍ୱାସ ଏବଂ ଅନନ୍ତ ଆଶା – ଏ ଦୁଇଟି ଚେତନା ଏଠାରେ ସ୍ପଷ୍ଟ । ପ୍ରତୀକ୍ଷା ଭିତରେ ନାଟ୍ୟକାର ଦେଖାଇଛନ୍ତି, କର୍ମହୀନ ଜୀବନ ଯେତେବେଳେ ମଣିଷକୁ ଅଦରକାରୀ ମନେ କରି ସଂସାର ପରିଧିର ବାହାରକୁ ଫୋପାଡ଼ିଦିଏ, ସେତିକିବେଳେ ଆରମ୍ଭ ହୁଏ ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ପାଇଁ ତା'ର ପ୍ରତୀକ୍ଷା । ସୃଷ୍ଟିର ଅଗଣିତ ପରିଣତ ବୟସ୍କ ନରନାରୀ ଆବହମାନ କାଳରୁ ଏଇଆ କରି ଆସୁଛନ୍ତି । ଏ ପ୍ରତୀକ୍ଷା ମୃତ୍ୟୁ ପାଇଁ, ଯାହା ଅବସ୍ଥାନ୍ତରର ସୂଚକ । ଆମର ବିଶ୍ୱାସରେ ଏହାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେବାର ଅସୁବିଧା ହୁଏ ନାହିଁ । 'ଗୋଦୋ' ଏଠାରେ ଏହି ପ୍ରତୀକ୍ଷାର ଲକ୍ଷ୍ୟ – ହୋଇପାରେ କୌଣସି ଘଟଣା, ବସ୍ତୁ, ବ୍ୟକ୍ତି ଅଥବା ମୃତ୍ୟୁ । ଆମର ଚେତନାରେ ସେ God – ଈଶ୍ୱର ତୃଷିତ ମାନବାତ୍ମା ଯୁଗ-ଯୁଗଧରି ତାଙ୍କରି ପ୍ରତୀକ୍ଷା କରେ । ହୁଏତ ଜୀବନରେ ତାଙ୍କର ସାକ୍ଷାତ୍ ମିଳେ ନାହିଁ । ମାତ୍ର ପ୍ରତୀକ୍ଷାହିଁ ଏଠାରେ ଆନନ୍ଦର ଉତ୍ସ ହୋଇଯାଏ । ବେକେଟ୍ ମଣିଷର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ଅତୀତ ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା ଦେଇ ଲେଖିଛନ୍ତି , "There is no escape from the hours and the days. neither from tomorrow. nor from yesterday, because yesterday has deformed us or been deformed by us. xx We are not merely more weary because of yesterday, we are rather no longer, what we were before the calamity of yesterday."(Proust : P2=3) ଅତୀତ ଅର୍ଥ ପରମ୍ପରା – ଯାହା ଭିତରୁ ମଣିଷ ବାହାରିଆସିଛି, ବର୍ତ୍ତମାନ ବାଟ ଦେଇ ଚାଲିଯିବ ଭବିଷ୍ୟତ୍ ଆଡ଼କୁ – ଏଠି ତାକୁ ମଧ୍ୟ ଅସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇଛି । ଛିନ୍ନମୂଳ ଏକ ମଣିଷର କଥା କୁହାଯାଇଛି, ଯାହାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ଅନିଶ୍ଚିତ । ଭାଙ୍ଗିବା ଯାହାର ଲକ୍ଷ୍ୟ, ତା'ର ଗଢ଼ିବା ଶକ୍ତି ମଧ୍ୟ ଥିବା ଦରକାର; ମାତ୍ର ଏଠାରେ ଭାଙ୍ଗିବାର ସୂଚନା ମାତ୍ର ଦିଆଯାଇଛି, ଯାହା ଈଶ୍ୱରବିଶ୍ୱାସର ପରିପନ୍ଥୀ । ଆବ୍‌ସର୍ଡ଼ିଷ୍ଟମାନେ ଯେ, ବହୁ ପରସ୍ପରବିରୋଧୀ ତତ୍ତ୍ୱର ପ୍ରବକ୍ତା, ପୂର୍ବୋକ୍ତ ଦୁଇଟି ଘଟଣାକୁ ତାହାର ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ରୂପରେ ଗ୍ରହଣ କରିନିଆଯାଇପାରେ ।

ଆୟାନେସ୍କୋ, ଆଡାମୋଭ, ଜାଁଜାନେତ୍, ପିରାଣ୍ଡଲେ, ସୁଇନ୍‌ବର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରମୁଖ ଆବ୍‌ସର୍ଡ଼ିଟୀର ସମସ୍ତ ପ୍ରବକ୍ତା ଏହି ରୀତିର ନାଟକ ଲେଖିଛନ୍ତି । ଅସ୍ଥିରତା, ଧର୍ମବିଶ୍ୱାସର ଅସାରତା, ମୂଲ୍ୟବୋଧର ଅବକ୍ଷୟ, ନିଃସଙ୍ଗତା, ବ୍ୟକ୍ତିକୈନ୍ଦ୍ରିକତା ପ୍ରଭୃତି ସେମାନଙ୍କ ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ମଣିଷକୁ ତା'ର ପ୍ରକୃତ ସ୍ଥିତି ସମ୍ପର୍କରେ ସଚେତନ କରିଦେବାହିଁ ହେଉଛି ସେମାନଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ମଣିଷକୁ ସେମାନେ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିଛନ୍ତି, କବିସୁଲଭ ବୌଦ୍ଧିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ । ନାଟକରେ କୌଣସି ତଥ୍ୟ ବା ତତ୍ତ୍ୱର ପ୍ରଚାର କରାଯାଏ ନାହିଁ; କେବଳ ସୂଚନା ଦିଆଯାଏ । କୌଣସି

Digitized by srujanika@gmail.com

ସମସ୍ୟାର ସମାଧାନ, ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ଘୋଷଣା କିମ୍ବା ଆଦର୍ଶ ପ୍ରଚାର ମଧ୍ୟ ଏହାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ନୁହେଁ । କେବଳ ମାତ୍ର ମଣିଷର ସ୍ଥିତି ଜଣାଇ ଦେବା –ତାହା ପୁଣି ଅନଳଙ୍କୃତ, ନୀରସ ଶୈଳୀରେ– ହେଉଛି ଏହି ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କର ଧର୍ମ । ଏ ନାଟକକୁ ତେଣୁ 'ପରିବେଶର ନାଟକ' ବୋଲି କୁହାଯାଉଛି । ନାଟକରେ ଯେହେତୁ କୌଣସି ଘଟଣାର ବର୍ଣ୍ଣନା ନ ଥାଏ, ତେଣୁ ଘଟଣା ପରେ ଘଟଣା ସଜାଇ ଗୋଟିଏ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ କଥାବସ୍ତୁ ପ୍ରସ୍ତୁତିର ଯେଉଁ ଶ୍ରମ– ତାହା ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କୁ କରିବାକୁ ପଡ଼େ ନାହିଁ । ସେମିତି ନାଟକର ଭାବବସ୍ତୁ (theme) ତ ଏମିତିରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୁଏ ନାହିଁ, ତେବେ ଖୋଜିଲେ ମିଳିଯାଏ ।

ଏହାର ଚରିତ୍ର ସାଧାରଣ ନାଟକର ଚରିତ୍ର ଭଳି ନୁହେଁ । ନିଜର ବକ୍ତବ୍ୟ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବା ନିମନ୍ତେ ନାଟ୍ୟକାର ଏଥିରେ କୌଣସି ରୂପକଳ୍ପର ବ୍ୟବହାର କରିଥାଆନ୍ତି । ଚରିତ୍ରମାଧ୍ୟମରେ ଏହା ବିଶ୍ଳେଷିତ ହୁଏ । ସ୍ୱାଭାବିକ କାରଣରୁ ଏଥିରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର କବିସୁଲଭ ଉଚ୍ଛ୍ୱାସର ପରିମାଣ ଅଧିକ ହୁଏ । ଜୀବନଧାରାର ପରିବର୍ତ୍ତିତ ସ୍ଥିତିରେ ଗତାନୁଗତିକ ଚରିତ୍ରର ମଂଚରେ ସ୍ଥାନ ନାହିଁ ବୋଲି ସେମାନଙ୍କର ମତ । ବାସ୍ତବ ଜୀବନରୁ ଏ ଧରଣର ଚରିତ୍ର ଦ୍ରୁତଗତିରେ ଅପସରିଯାଉଥିବାବେଳେ ମଂଚରେ ସେମାନଙ୍କୁ ଧରିରଖିବାର ଉଦ୍ୟମ ନିତାନ୍ତ ହାସ୍ୟକର । ପାରମ୍ପରିକ ରୁଚିର ଦର୍ଶକମାନେ ଏଥିରେ ଆପତ୍ତି ଉଠାଇପାରନ୍ତି । ମାତ୍ର ମଣିଷକୁ ତା'ର ପ୍ରକୃତ ଅବସ୍ଥା ସମ୍ପର୍କରେ କେବଳ ଏହି ଧରଣର ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଚରିତ୍ରମାନେହିଁ ଅବଗତ କରାଇପାରିବେ । ବ୍ରେଖ୍‌ଟ (Brecht) ଏହି ପ୍ରକ୍ରିୟାକୁ 'Alienantion effect' ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ଦର୍ଶକ ଯେତେବେଳେ ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟରେ ନିଜକୁ ପ୍ରତିବିମ୍ବିତ ଦେଖେ, ସେତେବେଳେ ଚରିତ୍ରର ଦର୍ଶନକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେବାକୁ ସେ ପ୍ରକାରାନ୍ତରେ ବାଧ୍ୟ ହୁଏ । ତେବେ ଚରିତ୍ରକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବାକୁ ହେଲେ ଏହି ଧରଣର ପ୍ରକ୍ରିୟାର କୌଣସି ଆବଶ୍ୟକ ନାହିଁ ବୋଲି ତାଙ୍କର ମତ । ଦୃଶ୍ୟ ଆଉ ଦର୍ଶକ ମଧ୍ୟରେ ଆତ୍ମ-ବିସ୍ମୃତିର କଳ୍ପନା ହେଉଛି ଏକ ତ୍ରୁଟିପୂର୍ଣ୍ଣ ବ୍ୟବସ୍ଥା । ଉଭୟ ଯେପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ନ ରହିଛନ୍ତି, ସେମାନେ ପରସ୍ପରକୁ ତଥା ସ୍ଥିତିକୁ ଆଦୌ ବୁଝିପାରିବେ ନାହିଁ । ବ୍ରେଖ୍‌ଟଙ୍କର ଏହି କଥାଟି କିନ୍ତୁ ଏତେ ସହଜ ନୁହେଁ । ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟରେ ଅଭିନେତା ଏବଂ ଅଭିନେତା ମଧ୍ୟରେ ଦର୍ଶକ ନିଜକୁ ହଜାଇ ଦେଇ ନ ପାରିଲେ ନାଟକ ଉପଭୋଗ କରିପାରିବ କିପରି ? ଦର୍ଶକ ତ ଆଉ ଦାର୍ଶନିକ ତତ୍ତ୍ୱର ବ୍ୟାଖ୍ୟା ଶୁଣିବାକୁ ଯାଇନାହିଁ । ଦର୍ଶନ ପଛରେ ଅଛି ଆନନ୍ଦ-ଉପଭୋଗର କାମନା – ଏ ବ୍ୟବସ୍ଥାରେ ତାହା ଆଦୌ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ବ୍ରେଖ୍‌ଟ ନିଜ ନାଟକରେ ଏଭଳି କିଛି ଚରିତ୍ର ଯୋଜନା କରିଛନ୍ତି, ଯାହା ସହିତ ସେଇ ସବୁ ଆଧୁନିକ ଚରିତ୍ରର କୌଣସି ସମ୍ପର୍କ ନାହିଁ ।

ଆବ୍‌ସର୍ଡ ନାଟକର ଚରିତ୍ର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅପରିଚିତ ମନେ ହେବା ସ୍ୱାଭାବିକ । କାରଣ ସେମାନଙ୍କ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଏବଂ କାର୍ଯ୍ୟଧାରା (ଯଦି କିଛି ଥାଏ) ସମ୍ପର୍କରେ ଦର୍ଶକ ସହସା କିଛି ଧାରଣା କରିପାରନ୍ତି ନାହିଁ । ଏଭଳି ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟରେ ନିଜକୁ ପ୍ରତିବିମ୍ବିତ ଦେଖିବାର ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠେ ନାହିଁ । ଆବ୍‌ସର୍ଡ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ତାହାହିଁ ଚାହାନ୍ତି । ଦର୍ଶକ ଓ ଦୃଶ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ବ୍ୟବଧାନ, ସେମାନଙ୍କ ମତରେ, ନାଟକ ପାଇଁ ଶୁଭଙ୍କର । ଚରିତ୍ର ଏଠାରେ କୌଣସି ପ୍ରଚାର ପାଇଁ ଆସନ୍ତି ନାହିଁ । କକ୍ଷଚ୍ୟୁତ, ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଏବଂ ଲକ୍ଷ୍ୟହୀନ ପୃଥିବୀର ନୂତନ ରୂପ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବା ହେଉଛି ସେମାନଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ ।

Digitized by srujanika@gmail.com

ଏଗମାନେ ଦର୍ଶକସମାଜର ବୌଦ୍ଧିକ ଚେତନା ତଥା ସମାଲୋଚନାତ୍ମକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣକୁ ଶାଣିତ କରିପାରିବେ । ସମାଲୋଚିକା ଇଭା ମେଟମାନ୍(Eva Metman)ଙ୍କ ମତରେ "This new form of drama, forces the audience out of its familiar orientation; It creates a vaccum between the play and the audience, so that the later is compelled to experience something it self." ଦର୍ଶକ ଓ ଦୃଶ୍ୟ ମଧ୍ୟସ୍ଥ ଏହି ଶୂନ୍ୟତା, ଦୃଶ୍ୟର ଗୁରୁତ୍ୱ ବୁଝିବା ପାଇଁ ସେମାନଙ୍କୁ ନିଜର ବୌଦ୍ଧିକ ସ୍ତର ଉପରେ ଚାପ ଦେବା ପାଇଁ ବାଧ କରିବ । ନାଟକ ପାଇଁ ଏହି ବ୍ୟବସ୍ଥା ଉପାଦେୟ କିମ୍ବା ନୁହେଁ – ତାହା ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର କଥା । ଆରିଷ୍ଟଟଲ ନାଟକ ପାଇଁ 'କାଥାର୍‌ସିସ୍' ନାମକ ତତ୍ତ୍ୱର କଥା କହିଥିଲେ । ଦୁଃଖ-ଯନ୍ତ୍ରଣା ଓ ନୈରାଶ୍ୟର ଦର୍ଶନ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ହୃଦୟରୁ ସେଇ ସବୁ ଅନୁଭବକୁ ଦୂର କରିଦେଉଥାଏ ବୋଲି ଏଥିରେ କୁହାଯାଇଥିଲା । ଆବ୍‌ସର୍ଡ୍ ନାଟକର ଲକ୍ଷ୍ୟ ମଧ ଗୋଟିଏ ଦିଗରୁ ସେଇଆ । ମଣିଷର ଅସହାୟ ସ୍ଥିତି ତାକୁ ଦେଖାଇଦିଆଯାଏ ସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି ପାଇଁ । ଆଶା କରାଯାଏ, ତାହା ମଣିଷ ପାଇଁ ବିରେଚକର ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିବ ।

ଆବ୍‌ସର୍ଡ ନାଟକର ସଂଳାପ ସାଧାରଣ ନାଟକର ସଂଳାପଭଳି ବିଶ୍ଳେଷଣାତ୍ମକ, ଯୁକ୍ତିଧର୍ମୀ ଏବଂ ଅର୍ଥବହ ନ ହୋଇ ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ଏବଂ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ହୁଏ । ଏହା ସଙ୍ଗତିହୀନ ହୋଇଥିବାରୁ ସହଜରେ ଏହାକୁ ବୁଝିବା ସମ୍ଭବପର ହୁଏ ନାହିଁ । ତେବେ ଆବ୍‌ସର୍ଡ୍ ନାଟକ ଯେହେତୁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଆତ୍ମୋପଲବ୍ଧିର ଦଲିଲରୂପରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରେ, ତେଣୁ ସଂଳାପ ବି ବେଳେବେଳେ କାବ୍ୟିକ ଏବଂ ନାଟକୀୟ ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରତୀକାତ୍ମକତା ହେଉଛି ଏହାର ଧର୍ମ । ବେଳେବେଳେ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ମନେହେବାରୁ ଏହା ପ୍ରଳାପ ତୁଲ୍ୟ ବୋଧ ହୁଏ । ଭାଷାର ଏହି ସ୍ୱେଚ୍ଛାକୃତ ଅପବ୍ୟବହାର ସମୟର ଯଥାର୍ଥ ପ୍ରତିବିମ୍ବନ ବୋଲି ଆବସର୍ଡିଷ୍ଟମାନେ ମନେକରନ୍ତି । ଭାଷା ତାହାର ସମସ୍ତ ମର୍ଯ୍ୟାଦା ହରାଇସାରିଛି ବୋଲି ସେମାନଙ୍କର ମତ । ଭାଷାର ସାହାଯ୍ୟ ନ ନେଇହିଁ ସେମାନେ ପ୍ରକୃତ ସ୍ଥିତି ସମ୍ପର୍କରେ ଧାରଣା ଦେଇପାରିବେ ବୋଲି ଭାବନ୍ତି; କାରଣ ପରିସ୍ଥିତି ଆଉ ପରିବେଶର ଯଥାଯଥ ରୂପାୟନ ନିମନ୍ତେ ପାରମ୍ପରିକ ଭାଷାର ଶକ୍ତି ନାହିଁ । ଏଥିପାଇଁ ସଂଳାପ ସଂଗତିପୂର୍ଣ୍ଣ ପରସ୍ପର ସହିତ ସମ୍ପୃକ୍ତ , ସାବଲୀଳ ନ ହୋଇ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଏବଂ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ହେବାକୁ ବାଧ୍ୟ । ପାରମ୍ପରିକ ନାଟ୍ୟ ସଂଳାପରେ ଯେଉଁ ଅନ୍ୟୋନ୍ୟ ନିର୍ଭରଶୀଳତା ଥାଏ, ଆବସର୍ଡିଷ୍ଟମାନେ ତାକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି । ମଣିଷର ସଭ୍ୟତା ଓ ସଂସ୍କୃତି ବର୍ତ୍ତମାନ ବାସ୍ତବ ଜୀବନଧାରାଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯିବାରେ ଲାଗିଛି । ପରିବର୍ତ୍ତିତ ଭାଷା ଦ୍ୱାରା ନୂଆ ସଂସ୍କୃତିର ପ୍ରକୃତ ଇତିହାସ ଲେଖିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ସେମାନଙ୍କ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଏହି ବିଚ୍ଛିନ୍ନଭାଷା ହେଉଛି ସେଇ ନୂତନ ଭାଷା । ସାମାଜିକ ଦର୍ଶନରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ନ ହେବା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପୂର୍ବ-ପ୍ରଚଳିତ ପାରମ୍ପରିକ ଭାଷା ବ୍ୟବହାରର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ ବୋଲି ସେମାନେ ସ୍ପଷ୍ଟ କହି ଦେଇଛନ୍ତି ।

ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ, ଚରିତ୍ର, ଘଟଣା – ଏସବୁ ସଂଗୃହୀତ ହୁଏ ପରିଚିତ ଇଲାକାରୁ । ମାତ୍ର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିର ପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ୱାଧୀନତା ଥିଲେ, ନୂଆ କିଛି କରିବା ନିମନ୍ତେ ସୁଯୋଗ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । ଏଥିରୁ ହୁଏତ ଏଭଳି କିଛି ବାହାରିଆସେ, ବାସ୍ତବ ଜଗତ୍ ସହ ଯାହାର ଯୋଗସୂତ୍ର

Digitized by srujanika@gmail.com

କ୍ଷୀଣ । ଏହା ହେଉଛି ସ୍ରଷ୍ଟାର ନିଜସ୍ୱ ଜଗତ୍ —ଯାହାକୁ ସେ ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରିପାରେ । ଦର୍ଶକ ବା ପାଠକମାନଙ୍କ ଉପରେ ଏହି ଦାୟିତ୍ୱ ନ୍ୟସ୍ତ ହୋଇପାରେ । ଆବ୍‌ସର୍ଡ ନାଟକ ଏଇଭଳି ଏକ ପରିସ୍ଥିତିର ସୃଷ୍ଟି । ଏଥିସହିତ ଯୁକ୍ତ ହୋଇଛି, ଏହାର ସ୍ରଷ୍ଟାମାନଙ୍କର ଶାଣିତ ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟି-ସମ୍ଭୂତ ଅନୁଭୂତି-ଜନିତ ଭାବଚେତନାର ବିଶ୍ଳେଷଣ । ସ୍ରଷ୍ଟାର ସମଗ୍ର ସତ୍ତା, ତା'ର ସ୍ୱପ୍ନ ଏବଂ ଦର୍ଶନ —ଏହା ସହିତ ସମ୍ପୃକ୍ତ । ଦର୍ଶକମାନେ ଏହାର କଳାଗତ ଦିଗଟିକୁ ଉପଭୋଗ କରିପାରିବେ ବୋଲି ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଆଶା କରନ୍ତି ।

ଏ ନାଟକରେ କୌଣସି ବିଧିବଦ୍ଧ କଥାବସ୍ତୁ ନ ଥାଏ । ଘଟଣା ଯଦିବା ଗୋଟିଏ ଦୁଇଟି କ୍ଷୀଣ ରୂପରେ ଥାଏ, ସେଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟରେ କୌଣସି ଯୋଗସୂତ୍ର ନ ଥାଏ; ତେଣୁ କାହାଣୀର ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠେ ନାହିଁ । ନାଟକରୁ ଏକ ବଳିଷ୍ଠ କାହାଣୀ ଶୁଣିବାରେହିଁ ଦର୍ଶକମାନେ ଆବହମାନକାଳରୁ ଅଭ୍ୟସ୍ତ; ତେଣୁ କାହାଣୀହୀନ ଏଇ ନାଟକ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ସହଜରେ ପ୍ରଭାବିତ କରିପାରିବ ନାହିଁ ଏହା ଜଣା କଥା । ତେବେ ଏସବୁ ନାଟକରେ କୌଣସି ଗୋଟିଏ କଥା କହିବା ପାଇଁ ଉଦ୍ୟମ କରାଯାଇଥାଏ । କୌଣସିମତେ ଦର୍ଶକ ଯଦି ତା' ସହିତ ନିଜକୁ ଯୋଡ଼ିନେଇପାରିଲା ତେବେ ନାଟକକୁ ଉପଭୋଗ କରିବାରେ ଆଉ କୌଣସି ବାଧା ରହେ ନାହିଁ ।

ଆଧୁନିକ ଜୀବନ ସହ ଏହି ନାଟକର ଅନ୍ତରଂଗ ସମ୍ପର୍କ ରହୁଛି । ଜୀବନର ସେଇ ରୂପକୁ ଅନୁଭବ କରିବାକୁ ହେବ । ବଂଚିବା ଆଉ ଅନୁଭବ କରିବା ସମାନ କଥା ନୁହେଁ । ସାଧାରଣ ଲୋକେ ବଂଚନ୍ତି, ଚିନ୍ତାନାୟକମାନେ ଅନୁଭବ କରନ୍ତି, ବିଶ୍ଳେଷଣ ମସ୍ତିଷ୍କଚାଳନଦ୍ୱାରା ସେମାନଙ୍କୁ କହିବାକୁ ହୁଏ । ଯୁଦ୍ଧୋତ୍ତର ସମାଜ ଗ୍ଲାନିପୂର୍ଣ୍ଣ ଏବଂ ନୈରାଶ୍ୟ-ଜର୍ଜରିତ । ତା'ରି ଭିତରେ ବଞ୍ଚି ମଣିଷ ହୋଇଛି ବ୍ୟକ୍ତିକୈନ୍ଦ୍ରିକ, ଅସହନଶୀଳ, ନିଃସଙ୍ଗ, ଅସୁରକ୍ଷା ଭାବନାପୀଡ଼ିତ । ଏହି ସବୁ ତା' ମନରେ ଅସ୍ଥିରତା ସୃଷ୍ଟି କରୁଛି ଏବଂ ବଞ୍ଚିବା ଦୁର୍ବହ ହୋଇପଡୁଛି । ହେତୁବାଦୀ ସଂସ୍କୃତିର ପ୍ରସାର ଯେତେ ହେଉଛି, ଜୀବନର ଜଟିଳତା ସେତେ ବଢ଼ିବାରେ ଲାଗିଛି । ଧନୀ, ଦରିଦ୍ର, ତରୁଣ-ବୃଦ୍ଧ, ସ୍ତ୍ରୀ-ପୁରୁଷ ନିର୍ବିଶେଷରେ ଏହି ଅବସ୍ଥା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । ଯେଉଁ ଅମୃତ ମହୌଷଧି ଦୁଃଖ-କଷ୍ଟ-ନୈରାଶ୍ୟର ଘନ ଅନ୍ଧକାର ମଧ୍ୟରେ ମଣିଷର ଜୀବନବର୍ତ୍ତିକାକୁ ତଥାପି ପ୍ରଜ୍ୱଳିତ କରି ରଖିଥିଲା, ସେଇଟି ତା' ପାଖରୁ ଆଜି କ୍ରମଶଃ ଦୂରେଇବାରେ ଲାଗିଛି; ତେଣୁ ଏଥିରୁ ମୁକ୍ତିଲାଭର କୌଣସି ଉପାୟ ମଧ୍ୟ ଦେଖାଯାଉନାହିଁ । ଶସ୍ତା ଆଦର୍ଶ, ଅନାବଶ୍ୟକ ଆବେଗ, ତ୍ରୁଟିପୂର୍ଣ୍ଣ ବାସ୍ତବତା ପ୍ରଭୃତି ନାଟକର ଯେଉଁ କେତେକ ଦୁର୍ବଳ ଦିଗ ରହିଛି, ଆବ୍‌ସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ତାହା ଦେଖାଇଦେଇଛନ୍ତି । ସାମ୍ପ୍ରତିକ ସ୍ଥିତି ସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି ଏହାର ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷ୍ୟ ହୋଇଥିବାରୁ ଏସବୁର ଏକ ସାମାଜିକ ଆବଶ୍ୟକତା ମଧ୍ୟ ରହିଛି । ତେବେ ଏସବୁର ରୂପାୟନ ଯେଉଁଭଳି ଭାବରେ କରାଯାଉଛି ଏବଂ ବାସ୍ତବତା ନାମରେ ଜୀବନର ନେତିବାଦୀ ରୂପଟିକୁ ଏତେ ସ୍ପଷ୍ଟଭାବରେ ଦେଖାଇଦିଆଯାଉଛି ଯେ, ଆମର ଆଶଙ୍କା, ଏହା ଲକ୍ଷ୍ୟ ହାସଲ କରିପାରିବ ନାହିଁ । ଅବସାଦ, ବିଷଣ୍ଣତା, ନୈରାଶ୍ୟ ଏବଂ ହତାଶା ଭିତରେ ଜୀବନ ପାଇଁ କୌଣସି ନୂତନ ସମ୍ଭାବନା ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ ନାହିଁ । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ମଧ୍ୟ ତାହାହିଁ ହେବ । ଏ ହେଉଛି ସେ ଦେଶର ମଣିଷ ପାଇଁ ଏହାର ଉପଯୋଗିତା ସମ୍ପର୍କରେ । ଆମ ଦେଶପାଇଁ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଏହାର କୌଣସି ଭୂମିକା ଅଛି, କିମ୍ବା ଆମର ଏଥିରୁ କିଛି ଗ୍ରହଣ କରିବାର ଅଛି ବୋଲି ଆମେ ଭାବୁ ନାହୁଁ । ଏହାର ପ୍ରଥମ କାରଣ ହେଉଛି, ଏସବୁ ନାଟକର ଦୁର୍ବୋଧତା । ବକ୍ତବ୍ୟରେ ଏଗୁଡ଼ିକ ଏତେ ସୂଚନାତ୍ମକ ଯେ, ଆମେ ଏହାର ଅନ୍ତଃସ୍ୱରକୁ ସହଜରେ ଧରିପାରିବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ହୁଏତ ଆମର ଆଧୁନିକ କବିମାନେ ଏହାର ହୃଦୟର ଉଷ୍ଣତା କିଛି ଅନୁଭବ କରିପାରନ୍ତି । ମାତ୍ର ଅସୁବିଧା ହେଉଛି , ନାଟକ କୌଣସି ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଗୋଷ୍ଠୀ ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ନୁହେଁ । ଏହା ଗଣକଳା – ଯେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଗଣ-ଚେତନାରେ ଏହାର ସ୍ପଷ୍ଟ ରୂପ ପ୍ରତିଫଳିତ ନ ହୋଇଛି, ସେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏହାର ସାର୍ଥକତା ସମ୍ପର୍କରେ ସନ୍ଦେହ ରହିବ । 'Waiting for Godot' ନାଟକର ଅଭିନୟ ସାନଫ୍ରେଣ୍ଟିନ୍ ଜେଲ୍‌ର ନଅଶହ କଏଦୀ ଦେଖି ଉପଭୋଗ କରିଥିଲେ ବୋଲି କୁହାଯାଉଛି । ତାହା ପୂର୍ବରୁ ପ୍ୟାରିସ୍‌ଠାରେ ଏହାର ଅଭିନୟ ସଫଳ ହୋଇ ନଥିଲା । ତେବେ ଏ ଦେଶର ନଅଜଣ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ନାଟକକୁ ଯଥାର୍ଥତଃ ଉପଭୋଗ କରିପାରିବେ କି ନାହିଁ, ଏଥିରେ ଆମର ସନ୍ଦେହ ରହୁଛି । ଆମେ ଜାଣୁ, ଦୁର୍ବୋଧତା ହେଉଛି କଳାର ଏକ ସାଧାରଣ ଧର୍ମ । ମାତ୍ର ଏଥିପାଇଁ ଯଦି କୌଣସି ରୀତି ବା ଫର୍ମୁଲାର ଅନୁସରଣ କରାନଯାଏ, ତେବେ ତାହା ପ୍ରକୃତରେ ଅଗମ୍ୟ ହୋଇ ରହିଯାଏ । ଆମର ଦୃଢ଼ବିଶ୍ୱାସ, ଆମ ପକ୍ଷରେ ଆବ୍‌ସର୍ଡ଼ ନାଟକର କଳାପକ୍ଷ ସହିତ ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ହେବା ଆଦୌ ସହଜ ନୁହେଁ ।

ଚତୁର୍ଥ ଦଶକରେ ବିଶ୍ୱର ସର୍ବଶ୍ରେଷ୍ଠ ଚିନ୍ତାନାୟକମାନଙ୍କର ଗଭୀର ଚିନ୍ତନ, ମନନ ଓ ଉପଲବ୍ଧି ଫଳରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଥିବା ଆବସର୍ଡ ଦର୍ଶନକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିବାର ଉପାୟ ନାହିଁ । ତେବେ ଇବ୍‌ସେନ୍, ଶ', ଟେନେସି ଉଇଲିୟମ୍, ଗଲସୱର୍ଦି ପ୍ରଭୃତିଙ୍କ ନାଟକ ଭଳି ଆବ୍‌ସର୍ଡ଼ ନାଟକର ଆବେଦନ ସାର୍ବଜନୀନ ବା ସାର୍ବଦେଶିକ ନୁହେଁ । ଏହାର ପୁଣି କୌଣସି ଚିରନ୍ତନ ମୂଲ୍ୟ ଅଛି କିମ୍ବା ନାହିଁ, ଏ ବିଷୟରେ ମଧ୍ୟ ଆମର ସନ୍ଦେହ । ମାତ୍ର ଦୁଇଟି ଦଶନ୍ଧି ମଧ୍ୟରେ ଏହାର ଉଦ୍‌ଭବ, ବିକାଶ ଓ ବିଲୟ ସବୁ କାର୍ଯ୍ୟ ଶେଷ ହୋଇଛି । ଅନ୍ୟ ଦେଶ ତ ଦୂରର କଥା, ନିଜ ଜନ୍ମଭୂମିରେ ସୁଦ୍ଧା ଏହା ବଞ୍ଚି ରହିପାରିନାହିଁ । ଏହା ସମୟର ଏକ ସ୍ପନ୍ଦନ ମାତ୍ର । ଏ ଦେଶ ଓ ସେ ଦେଶର ଜୀବନଦର୍ଶନରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିବା ଏକ ସ୍ୱାଭାବିକ ଘଟଣା ହୋଇଥିବାରୁ ଏବଂ ଆମର ଜୀବନ ସେ ଦେଶର ଜୀବନ ଭଳି ଏତେ ଅବସାଦଗ୍ରସ୍ତ ହୋଇ ନ ଥିବାରୁ ଅବବୋଧରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିବ । ଏଠାରେ ଜୀବନ ଯେ ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦ ଗତିରେ ଚାଲିଛି, କୌଣସି ସମସ୍ୟା ନାହିଁ, ଏ କଥା କୁହାଯାଉନାହିଁ; ବରଂ ଏଠାକାର ମହାନଗରଗୁଡ଼ିକ ସେଇସବୁ ଅନୁଭବର ଶିକାର ହେଉଛନ୍ତି, ଯାହା ସେ ଦେଶର ବୋଲି କୁହାଯାଉଛି । ସୁଖର କଥା, ଏଠାରେ ମହାନଗରର ସଂଖ୍ୟା ସୀମିତ; ତେଣୁ ଅନୁଭବ ମଧ୍ୟ ସୀମାବଦ୍ଧ ହୋଇ ରହିଛି । ଆମ ଦୃଷ୍ଟିରେ ଆବସର୍ଡ ନାଟକର ମୂଲ୍ୟ ଅଲଗା ହେବନିଁ ହେବ । ଏକ ନୂତନ ଶୈଳୀରୂପରେ ବିଦ୍ୟୁତ୍‌ର ଚମକ ଭଳି ଏହାର ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ ଏବଂ ଉଲ୍କାର ଗତିରେ ଏହାର ନିଷ୍କ୍ରମଣ । ନିଜର ସୀମିତ ଜୀବନକାଳ ମଧ୍ୟରେ ଏହା ଯେ କେବଳ ବିକଶିତ ଦେଶରେ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା ଏହା ନୁହେଁ, ଭାରତ ଭଳି ବିକାଶଶୀଳ ଦେଶରେ ସୁଦ୍ଧା ଏଥିପାଇଁ କମ୍ ହଟଗୋଳ ହୋଇନାହିଁ । ଏହା ସାରା ପୃଥିବୀର ଉଦାର ସ୍ୱୀକୃତି ପାଇବା ସତ୍ତ୍ୱେ କାହିଁକି ଯେ ବଞ୍ଚିରହିପାରିଲା ନାହିଁ, ତାହାହିଁ ଆମ ପକ୍ଷରେ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଦୁର୍ବୋଧ ହୋଇ ରହିଛି ।

କେତେ ଖଣ୍ଡ ଚର୍ଚ୍ଚିତ ଆବ୍‌ସର୍ଡ଼ ନାଟକର ସୂଚୀ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରି ଆମେ ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଉପସଂହାର କରିବୁଁ । ସାମୁଏଲ୍ ବେକେଟ୍– Waiting for Godot, End - Game. ଆର୍ଥର ଆଡାମୋଭ – Paolo Paloi, Le Ping -pong; ବର୍ଟୋଲେଟ୍ ବ୍ରେଖ୍‌ଟ– galileo. Mother courage ହରୋଲ୍ଡ ପିଣ୍ଟର – The Dwarfs. The lover. ୟୁଜିନ୍ ଆୟାନେସ୍କୋ – Amedee, The Bald Prima Donna, Rhinoceros; ଜାଁ ଜାନେଟ୍ – The Maids, The Balcony.

ବକ୍ତବ୍ୟରେ ଏ ସବୁ ନାଟକ ପରସ୍ପର ସହିତ ଏଭଳି ସାମଞ୍ଜସ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ଯେ, ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଆଲୋଚନା କରି ନୂଆ କିଛି କହିବାର ବାଟ ନାହିଁ । ତେବେ ଏସବୁର ଅଭିନବତା ଆଙ୍ଗିକରେ, ନାଟକର ବହିରଙ୍ଗରେ ଏଗୁଡ଼ିକ ପରସ୍ପରଠାରୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଅଭିନବ ।

ଆମ ଦୃଷ୍ଟିରେ ଆବ୍‌ସର୍ଡ଼ ନାଟକ –

ଦେଶଭେଦରେ ରୁଚିରିଓ୍ୱାଜ, ଚାହାଣିଚଳଣି, ଦୃଷ୍ଟିଦର୍ଶନ ସବୁ ବଦଳିଯାଏ । ସେ ଦେଶର ହେତୁବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟିରେ ଜୀବନ ବନ୍ଧା ଟଙ୍କା ଅଣା ପଇସାର ଧାତବ ବନ୍ଧନରେ । ସମ୍ପର୍କ ନିରୂପିତ ସ୍ୱାର୍ଥପରତାର ମାପକାଠିରେ । କାମକର, ଖାଅପିଅ, ଅର୍ଥ-ସଂଗ୍ରହ କରି ଜୀବନକୁ ଉପଭୋଗ କର– ଏହାହିଁ ହେଉଛି ସେ ଦେଶର ଦର୍ଶନ । ଏ ଦେଶରେ ତା' ଭିତରେ ନୀତି ବୋଲି କଥାଟିଏ ଉଠୁଛି । ଆହାର, ନିଦ୍ରା, ମୈଥୁନର ଧରାବନ୍ଧା ଛକ ବାହାରେ ଆଉ ଏକ ଶାଶ୍ୱତ ଜୀବନର କଥା ଉଠୁଛି । (ଅବଶ୍ୟ ଦୁଇ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଜୀବନଧାରା ମଧ୍ୟରେ ସମ୍ପ୍ରତି ଆଉ ବିଶେଷ ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହୁ ନ ଥିବାର ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଉଛି ଏବଂ ନ୍ୟାୟ-ନୀତିର କଥା ଆଚରଣରୁ ଦୂରେଇ ଯାଇ ପାଟିର କଥାରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ହୋଇଛି ।) ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଚେତନାରେ ଜୀବନର ବାସ୍ତବତା ପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପଟି ଅଧିକ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଥିବାବେଳେ ଏଠାରେ ତାହା ସହିତ ଟିକିଏ ଆବେଗ ମିଶିଛି । ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଓ ଆଦର୍ଶର କଥା କୁହାଯାଉଛି । ଜୀବନ ପାଇଁ ଗୋଟାଏ 'କମିଟମେଣ୍ଟ'ର ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠୁଛି । ଏ କମିଟମେଣ୍ଟ ଦେଶ ପାଇଁ, ଜାତି ପାଇଁ ପରିବାର ପାଇଁ, ସମାଜ ପାଇଁ । ନିଜ ପାଇଁ ମଣିଷ ନିଃଶ୍ୱାସ ନିଏ, ମାତ୍ର ବଞ୍ଚେ ଅନ୍ୟ ପାଇଁ– ଏହିଭଳି ଏକ ଦର୍ଶନ ଏବେ ମଧ୍ୟ ଏ ଦେଶର ଚିନ୍ତାରେ ରହିଯାଇଛି । ତେବେ ଏ ଦେଶର ନୂତନ ପୀଢ଼ି ଏସବୁ ପୁରୁଣା ଆବେଗ ପ୍ରତି ଆଉ ଆକୃଷ୍ଟ ହେଉନାହାନ୍ତି - ଏହା ସତ୍ୟ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଚିନ୍ତାର 'First yourself, Second yourself and always yourself' ମନ୍ତ୍ରଟି ଏବେ ଏ ଦେଶର ନୂତନ ପୀଢ଼ିର ହୃଦୟରେ ବସାବାନ୍ଧିଗଲାଣି । ଚିନ୍ତା-ବିରୋଧର ଏକ ଅଦ୍‌ଭୁତ ସ୍ଥିତି ଦେଇ ଦେଶ ଗତିକରୁଛି; ତେବେ ବାହାରକୁ ସନାତନ ଦର୍ଶନ ଠିକ୍ ବଜାୟ ଅଛି । ଏହିଭଳି ସ୍ଥିତିରେ ଆମେ ପାରମ୍ପରିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁହିଁ ଆବ୍‌ସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟଧାରା ପ୍ରତି ଆମର ମନୋଭାବ ବ୍ୟକ୍ତ କରିବୁ । ପୂର୍ବ ଆଲୋଚନାରେ ଆମ ଦେଶ ପାଇଁ ଏହି ନୂତନ ଚିନ୍ତାର ଅନାବଶ୍ୟକତା ସମ୍ପର୍କରେ ଏକାଧିକ ସ୍ଥାନରେ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦିଆଯାଇଛି । ଏଠାରେ ସେଇକଥା ପୁନର୍ବାର କୁହାଯାଉଛି

(୧) ଆବ୍‌ସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟଧାରା ବାର୍ତ୍ତାହୀନ ଏକ ଆଦର୍ଶର ପ୍ରବକ୍ତା । ଆମର ରୁଚି ସାହିତ୍ୟରୁ

Digitized by srujanika@gmail.com

ସର୍ବଦା ଏକ ବାର୍ତ୍ତା ଖୋଜିବାରେ ଅଭ୍ୟସ୍ତ ।

(୨) ଯେଉଁ ଦୁଃଖ, ନୈରାଶ୍ୟ ଓ ଯନ୍ତ୍ରଣା କଥା କୁହାଯାଉଛି, ଆବହମାନ କାଳରୁ ତାହା ମଣିଷର ନିତ୍ୟ ସଙ୍ଗୀ ହୋଇ ରହିଛି । ଏଠାରେ ତାକୁ ଭାଗ୍ୟ ଓ ଭବିତବ୍ୟତାର ଚଷମା ଭିତରୁ ଦେଖାଯାଏ; ସ୍ୱାଗତ କରାଯାଏ, ସହ୍ୟ କରାଯାଏ । ଏଥିରେ ମଣିଷ ଶେଷ ହୋଇଗଲେ, ବିଶ୍ୱାସ ବଦଳେ ନାହିଁ । ମରଣକୁ 'ନବଜଳଧର ଶ୍ୟାମ' ସହିତ ତୁଳନା କରାଯାଏ । ସୁଖ ଆଉ ଦୁଃଖକୁ ନେଇ ଜୀବନର ଯେଉଁ ପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପ, ଆବ୍‌ସର୍ଡିଷ୍ଟମାନେ ତାହା ସହିତ ପରିଚିତ ନୁହନ୍ତି । ତାଙ୍କ ପାଇଁ ଜୀବନର 'ସତ୍ୟ-ଶିବ-ସୁନ୍ଦର' ରୂପ କେବଳ କାବ୍ୟର ଉପାଦାନ ମାତ୍ର । ଈଶ୍ୱରଙ୍କର ମୃତ୍ୟୁ ଘୋଷଣା କରି ସ୍ନେହ, ପ୍ରେମ, ଶ୍ରଦ୍ଧାଶୁଭେଚ୍ଛାର ଅସାରତା, ସମ୍ପର୍କଗତ ଜଟିଳତା, ଜୀବନର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନତା ମଣିଷର ଛଳନାପରାୟଣତା, ଦ୍ୱୈତ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ, ଭଣ୍ଡାମି ପ୍ରଭୃତିର କଥା ସେମାନେ ଶୁଣାଇଥାଆନ୍ତି । ଏହା ସେମାନଙ୍କର ନିଜସ୍ୱ ଅନୁଭବ । ଏହାକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇପାରିବ ନାହିଁ । କାରଣ ଏ ଦେଶରେ ମଧ୍ୟ ଏହି ଅନୁଭବର ଦ୍ରୁତ ପ୍ରସାର ଘଟିସାରିଲାଣି । ତେବେ ଏହାର ବାହାରେ ଯେଉଁ ଏକ ଜୀବନର ସ୍ଥିତି ଏବେ ମଧ୍ୟ ଅସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଯାଇନାହିଁ, ଯାହା କ୍ଷତାକ୍ତ ଜୀବନରେ ଶାନ୍ତିର ପ୍ରଲେପ ବୋଳିଦିଏ, ସେ ବିଷୟରେ ନୀରବତା ହେତୁ ନିଶ୍ଚୟ ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠାଯିବ ।

(୩) ସେମାନେ ନାଟକର ଗଠନଶୈଳୀକୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ବଦଳାଇଦେଇଛନ୍ତି । କଥାବସ୍ତୁ, ଚରିତ୍ର ଓ ସଂଳାପକୁ ନେଇ ନାଟକର ଯେଉଁ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ରୂପ ଦେଖିବାରେ ଆମେ ଅଭ୍ୟସ୍ତ, ସେମାନଙ୍କ ନାଟକରେ ସେସବୁର ରୂପ ହେଉଛି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର । କଥାବସ୍ତୁ ବୋଲି ଏସବୁ ନାଟକରେ କିଛି ନ ଥାଏ । ଛିନ୍ନମୂଳ ଚରିତ୍ରସବୁ ଶୂନ୍ୟରେ ଭାସୁଥିବା ଭଳି ପ୍ରତୀୟମାନ ହୁଅନ୍ତି । ସଂଗତିପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାଷାକୁ ସେମାନେ ଏକ ପ୍ରହସନ ବୋଲି ମନେକରି ଯୋଗାଯୋଗ ପାଇଁ ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟ ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଅନ୍ତି । ଭାଷାର ବ୍ୟର୍ଥତା ସମ୍ପର୍କରେ ବେକେଟ୍ କହିନ୍ତି, " Language has come to be treated as a hurdle rather than a means of communication and contact." ଭାଷା ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିର ସହାୟକ ନୁହେଁ; ବାଧକ — ଏଭଳି ଏକ ଉଗ୍ର ମତ ତଥାପି ଏ ଦେଶରେ ମାନ୍ୟତା ପାଇନାହିଁ ଏବଂ କେବେ ପାଇବ ବୋଲି ମନେକରାଯାଉନାହିଁ । ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟ ସହ ବାଚିକ ଅଭିନୟର ସହାବସ୍ଥାନରେହିଁ ନାଟକର ପୂର୍ଣ୍ଣତା । ଭରତ ତାହା ସହିତ ସାତ୍ତ୍ୱିକ ଓ ଆହାର୍ଯ୍ୟ ଅଭିନୟକୁ ମଧ୍ୟ ଯୁକ୍ତ କରିଥିଲେ । ଏସବୁକୁ ବାଦ୍ ଦେଇ ସେଠାରେ କେବଳ ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟକୁ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଉଥିବାରୁ ଆମର ଚିନ୍ତାରେ ଏହାକୁ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କରିନେବାରେ ଅସୁବିଧା ହେଉଛି । ସଂଳାପର ରୂପ ଏ ଦେଶରେ ମଧ୍ୟ ଯଥେଷ୍ଟ ବଦଳିଯାଇଛି । ଏହା ହେଉଛି ସେ ଦେଶର ସଂଳାପର ପ୍ରଭାବରେ । ତେବେ ଏହା ଏବେ ସୁଦ୍ଧା ସଙ୍ଗତିକୁ ତ୍ୟାଗ କରିପାରିନାହିଁ । ଆବ୍‌ସର୍ଡ ନାଟକର ପ୍ରଭାବରେ କେତେକ ନାଟ୍ୟକାର ସଙ୍ଗତିହୀନ ସଂଳାପର ପ୍ରଚଳନ କରାଇ କୌଣସି ସମର୍ଥନ ପାଇନାହାନ୍ତି । ଭାଷା ତାହାର ସମସ୍ତ ଗୁରୁତ୍ୱ ହରାଇସାରିଛି — ସେମାନଙ୍କର ଏହି ଯୁକ୍ତିର କୌଣସି ମୂଲ୍ୟ ଆମ ପାଖରେ ନାହିଁ; ଏହି କାରଣରୁ ଯେ, ଶବ୍ଦ ଏଠାରେ 'ବ୍ରହ୍ମ'ର ଏକ ସମାନ୍ତରାଳ ରୂପ । ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ବଦଳିଯାଇଥିଲେ

Digitized by srujanika@gmail.com

ମଧ୍ୟ ଶବ୍ଦ ତାହାର ଗୁରୁତ୍ୱ ଏବେ ବି ବଜାୟ ରଖିଛି । ଶବ୍ଦ ଏବଂ ଅର୍ଥହୀନ ନିର୍ଜୀବ ଅଭିନୟକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେବା, ଏହି କାରଣରୁ ଆମପକ୍ଷରେ ସମ୍ଭବ ହେବ ନାହିଁ ।

(୪) ନାଟ୍ୟ ଚରିତ୍ରର ଉପସ୍ଥାପନରେ ସେମାନଙ୍କର ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଆମଠାରୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର । ଅଭିନେତା ନାଟ୍ୟ-ଚରିତ୍ର ସହ ଏକାତ୍ମ ହେବା କିମ୍ବା ଦର୍ଶକ-ଚରିତ୍ର ଭିତରେ ନିଜକୁ ଅନୁଭବ କରିବା, ସେମାନଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟିରେ କୃତ୍ରିମ । ନାଟ୍ୟ କାହାଣୀର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସଂଘର୍ଷ, ସଂକଟ ସଂଶୟ, ଗତି, ଶୀର୍ଷବିନ୍ଦୁ ଇତ୍ୟାଦି ପାରମ୍ପରିକ ବିଧିକୁ ସେମାନେ ଅସ୍ୱୀକାର କରନ୍ତି । ନାଟକର ଗତି ଏଠାରେ ସ୍ଥାଣୁ; ଆରମ୍ଭ ଓ ଶେଷ ମଧ୍ୟରେ କୌଣସି ପାର୍ଥକ୍ୟ ନ ଥାଏ । 'ଗୋଦୋ' ନାଟକର ଦୁଇ ଚରିତ୍ର ଘଣ୍ଟା-ଘଣ୍ଟାଧରି ଏକ ଅନାଗତ ଚରିତ୍ରର ପ୍ରତୀକ୍ଷାରେ ରହନ୍ତି । ନାଟକର ଗତି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣରୂପେ ବନ୍ଦ ହୋଇଯାଏ । ସଙ୍ଗତିହୀନ ଏକାକ୍ଷର, ଦ୍ୱ୍ୟକ୍ଷରବିଶିଷ୍ଟ ସଂଳାପ ଶୁଣି ଶୁଣି ଧୈର୍ଯ୍ୟଚ୍ୟୁତି ହୁଏ; ଚକ୍ଷୁ, କାନ ଆଉ ମନ କ୍ଳାନ୍ତ ହୋଇପଡ଼େ । ନାଟକ ଯେ ଏକ 'ନାନ୍ଦନିକ କଳା', ଏହାକୁ ଭୁଲିଯିବାକୁ ପଡ଼େ । ମଂଚ ହୋଇଯାଏ ରେଳଷ୍ଟେସନର ଏକ ନିରାନନ୍ଦମୟ ପ୍ରତୀକ୍ଷାଗାର । ସେମାନଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟିରେ ମାନବିକ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା (Human efforts) ମଣିଷର ଶକ୍ତି ଆଉ ସାମର୍ଥ୍ୟର ଏକ ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ ଅନୁକରଣ; ମଣିଷ ଏକ ପାଉଁଶଗଦା । ଏସବୁ ଠିକ୍ କଥା; ମାତ୍ର କେବଳ ଏଇ କଥା ଦେଖିବାକୁ ବା ଶୁଣିବାକୁ ଆମେ ମଞ୍ଚକୁ ଯିବୁ କାହିଁକି ? ଏବଂ ଏଇଥିପାଇଁ ଆମେ ଆମର ଯୁଗ-ଯୁଗର ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ବିଶ୍ୱାସକୁ ବଦଳାଇବୁ କାହିଁକି ? କେବଳ ନୂତନତାର ନାମରେ ଏଇଭଳି ଏକ ଅନାକର୍ଷଣୀୟ ବ୍ୟାପାରକୁ ଆପଣାର କରିବୁ କାହିଁକି ?

(୫) ଶେଷ କଥା ହେଉଛି ଈଶ୍ୱରବିଶ୍ୱାସ । ତାହା ଏ ଦେଶର ରକ୍ତରେ । ସେ ଦେଶରେ ଈଶ୍ୱର ମୃତ ଶହେବର୍ଷରୁ ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱକାଳରୁ । ଏ ଦେଶରେ ମଧ୍ୟ ଈଶ୍ୱର ମରନ୍ତି କେବଳ ଫେଶନ୍‌ରେ; ଲୋକବିଶ୍ୱାସ ସହିତ ଏହାର କୌଣସି ସମ୍ପର୍କ ନ ଥାଏ । ଯୁଗେ-ଯୁଗେ ଏଠାରେ ମଧ୍ୟ ଈଶ୍ୱରଙ୍କୁ ତାଙ୍କର ଚିରାଚରିତ ଆସନରୁ ହଟାଇବା ପାଇଁ କମ୍ ଉଦ୍ୟମ ହୋଇନାହିଁ । ଆମର ନବନାଟ୍ୟକାରମାନେ ମଧ୍ୟ ଏହି ଫେଶନ୍‌ର ମାୟାରେ ପଡ଼ିଛନ୍ତି । ଈଶ୍ୱର ପ୍ରକୃତରେ ଅଛନ୍ତି କିମ୍ବା ନାହାନ୍ତି, ଯଦି ଅଛନ୍ତି ତେବେ ବର୍ତ୍ତମାନର ଏହି 'ବଳ ଯାହାର, କଳ ତାହାର' ପରିସ୍ଥିତିରେ କେଉଁଠି ରହି କ'ଣ କରୁଛନ୍ତି ? ସେ ପ୍ରଶ୍ନର ଉତ୍ତର ଅଧ୍ୟାତ୍ମବାଦୀମାନେ ହୁଏତ ଦେଇପାରିବେ । ତେବେ ସେ ଯେ ଜନଚେତନାରେ ପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପରେ ଅଛନ୍ତି ଏବଂ ଅନେକ କାଳପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ରହିବେ, ଏଥିରେ ଆମର ତିଳେମାତ୍ର ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ । ଆବ୍‌ସର୍ଡିଷ୍ଟମାନେ ଜୀବନର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ରୂପ ଭିତରେ ଈଶ୍ୱରଙ୍କର କଲ୍ୟାଣମୟ ହସ୍ତର ସ୍ପର୍ଶ କେଉଁଠି ଦେଖିବାକୁ ନ ପାଇ ତାଙ୍କୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିବାକୁ ସ୍ଥିର କଲେ; ମାତ୍ର ବିଶ୍ୱାସର ରୂପ ସ୍ଥିର ହୋଇ ରହିପାରିଲା ନାହିଁ । ବେକେଟ୍ ଈଶ୍ୱରଙ୍କୁ ସନ୍ଦେହର ଘେର ଭିତରକୁ ନେଇଆସି ନିଜର ଅସ୍ଥିରତାକୁ ପ୍ରକଟ କରିଦେଲେ । ବିଶ୍ୱାସ ଆଉ ଅବିଶ୍ୱାସର ଏକ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱାତ୍ମକ ଭାବ ଅନ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କୁ ମଧ୍ୟ ଗ୍ରାସ କଲା । ବିଶ୍ୱାସ ବଦଳରେ ବେଳେବେଳେ Rational Fanaticism – ଗୋଟିଏ ଚିନ୍ତାଧାରା ପ୍ରତି ଅନ୍ଧ ଆନୁଗତ୍ୟ – ଏସବୁ ନାଟକରେ ପ୍ରକାଶ ପାଇଲା । କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ ଯେ, ଏ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ମାନବିକତା ଉପରେ ମୂଳରୁ ପ୍ରଶ୍ନଚିହ୍ନ ଲଗାଇଦେଇଥିଲେ । ମାନସିକ ଅବସ୍ଥାର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ରୂପକୁ କିଛି ସଙ୍ଗତିହୀନ

Digitized by srujanika@gmail.com

ସଂଳାପ ଓ ଉଦ୍‌ଭ୍ରାନ୍ତ ଚରିତ୍ରମାଧ୍ୟମରେ ମଂଚ ଉପରେ ଦେଖାଇଦିଆଗଲା । ଏଥିରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଚିନ୍ତା ଓ ଚେତନାର ବିଶ୍ଳେଷଣ ତଥା ସିଦ୍ଧାନ୍ତର ସ୍ୱାକ୍ଷର ସର୍ବତ୍ର ବିଦ୍ୟମାନ । ନେତିବାଦୀ ଦର୍ଶନର ରୂପ ଏଠାରେ ଆମପାଇଁ ବିତୃଷ୍ଣିକାପ୍ରଦ ଓ ଜୁଗୁପ୍‌ସାବ୍ୟଞ୍ଜକ । ଏ ଜୀବନ ଆମର ଅନୁଭବଗମ୍ୟ ନୁହେଁ । ଆମ ପାଇଁ ଏହା 'ନାହିଁ ନାହିଁ'ର ଏକ କୃତ୍ରିମ ଦୁନିଆ ।

ଏତେଗୁଡ଼ିଏ ମୌଳିକ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଥିବାରୁ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକର ଚାରା ଏଠାରେ ଡାଳପତ୍ର ମେଲିପାରିଲା ନାହିଁ । ବଡ଼ ଆଡ଼ମ୍ବରରେ ଏହାର ଆବାହନ କରାଯାଇଥିଲା; ମାତ୍ର ପ୍ରତିକୂଳତା ତାକୁ ଚାରା ଅବସ୍ଥାରେହିଁ ବିନଷ୍ଟ କଲା । ଏଥିରେ ଦୁଃଖ କରିବାର କିଛି ନାହିଁ । ସେଥିରେ ଆମର ଗ୍ରହଣୀୟ ବିଶେଷ କିଛି ନ ଥିଲା; ଯାହା ବା ସାମାନ୍ୟ ଥିଲା, ତା' ଗ୍ରହଣ କରିନେବାରେ ଆମର ବିଳମ୍ବ ହୋଇନାହିଁ । ଆମେ ରସବାଦୀ । କଳାର ଯେକୌଣସି ରୂପକୁ ଆମେ ପ୍ରଥମେ ପରୀକ୍ଷା କରୁ ରସର କଷଟୀରେ । ଏ ଦିଗରୁ ଆବ୍‌ସର୍ଡ ନାଟକରୁ ଆମର ପାଇବାର କିଛି ନାହିଁ । ସେ ଦେଶରେ ଏହା କଳା ବା ସାହିତ୍ୟର ଯେତେ ଉଚ୍ଚାଙ୍ଗ ରୂପ ହୋଇଥାଉନା କାହିଁକି, କିମ୍ବା ସାମ୍ପ୍ରତିକ ଜୀବନର ଯେତେ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ଚିତ୍ର ଏଥିରେ ଉତ୍କୀର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଥାଉନା କାହିଁକି, ଆମ ପାଖରେ ଏହାର କୌଣସି ମୂଲ୍ୟ ନାହିଁ । ପର ଘରର ମୂଲ୍ୟବାନ୍ ବସ୍ତୁଟିଏ ଦେଖି ହାଇଁପାଇଁ ହେବାରେ ଆମର କି ଲାଭ ? ଆମର ତ ତାହା କୌଣସି କାମରେ ଲାଗିବ ନାହିଁ । ଆମେ ରହିବୁ ଆମ ପରି । ସେ ଦେଶରେ ଆବ୍‌ସର୍ଡ ନାଟକର ଅବକ୍ଷୟ ଆରମ୍ଭ ହେଲାବେଳକୁ ଆମ ଦେଶରେ ତା'ର ଅନୁସରଣରେ କିଛି ପରୀକ୍ଷା-ନିରୀକ୍ଷାର ସୂତ୍ରପାତ ହୋଇଥିଲା; ଦିଅଁ ଗଢ଼ିବାର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ହୋଇଥିଲା । ଅଭିଜ୍ଞତା ଆଉ ନିଷ୍ଠା ନ ଥିଲେ ଦିଅଁ ମାଙ୍କଡ଼ ହୋଇଯାଆନ୍ତି । ଆମେ ସେତେ ବାଟ ଯାଇ ନାହୁଁ; ଏହା ଆମ ପାଇଁ କିଛି କମ୍ ସନ୍ତୋଷର ବିଷୟ ନୁହେଁ । ପରୀକ୍ଷା-ନିରୀକ୍ଷା ଭିତରେ ଆମେ କିଛି ଚମତ୍କାର କଳାକୃତି ମଧ୍ୟ ପାଇଯାଇଛୁଁ । ସେତିକି ଆମର ପରମ ଲାଭ ।

ଆମ ଏଠାରେ 'ଆବ୍‌ସର୍ଡ' ଶବ୍ଦର ପ୍ରତିଶବ୍ଦ ହିସାବରେ 'ଉଦ୍‌ଭଟ' ଶବ୍ଦଟିକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନିଆଯାଇଛି । ସଭାସମିତି, ଗବେଷଣାତ୍ମକ ସନ୍ଦର୍ଭ, ଏ ଭଳିକି ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟ ପ୍ରଶ୍ନରେ ମଧ୍ୟ ଏହାର ବହୁଳ ବ୍ୟବହାର ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି । 'ଆବ୍‌ସର୍ଡ' ଶବ୍ଦର ପ୍ରକୃତ ଭାବ 'ଉଦ୍‌ଭଟ' ଶବ୍ଦରେ ପ୍ରକାଶିତ ହେଉଛି କିମ୍ବା ନାହିଁ, ତାହା ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର କଥା । ଓଡ଼ିଆ ଉଦ୍‌ଭଟ ନାଟକର ବିକାଶକ୍ରମ ସମ୍ପର୍କରେ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟର ସର୍ବୋଚ୍ଚ ଶ୍ରେଣୀରେ ଯେତେବେଳେ ପ୍ରଶ୍ନ ପଚରାଯାଉଛି, ତାହାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିବା ବା ନକରିବା ମଧ୍ୟ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ରୁଚିର କଥା । ଓଡ଼ିଆରେ ନୁହେଁ, ସମଗ୍ର ଭାରତବର୍ଷର ଅନ୍ୟ କୌଣସି ଆଞ୍ଚଳିକ ଭାଷାରେ ଖଣ୍ଡିଏ ହେଲେ ଆବ୍‌ସର୍ଡ ନାଟକ ଲେଖାଯାଇଥିବାର ଆମର ଆଖିରେ ପଡ଼ିନାହିଁ; ଅଥଚ ଆମ ଏଠାରେ ସେ ବିଷୟରେ ଲେଖାମାନ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି । ପ୍ରଚାରର ଏହାହିଁ ହେଉଛି ଶକ୍ତି । ମିଥ୍ୟାକୁ ସତ୍ୟରେ କିମ୍ବା ସତ୍ୟକୁ ମିଥ୍ୟାରେ ପରିଣତ କରିବା ପାଇଁ ତାକୁ ବିଶେଷ ବିଳମ୍ବ ଲାଗେ ନାହିଁ । ତାକୁ ତା' ବାଟରେ ଯିବାକୁ ଛାଡ଼ିଦେଇ, ଆମେ ପଣ୍ଡିତମାନଙ୍କୁ ଆବ୍‌ସର୍ଡ ନାଟକର ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଦିଗଟିକୁ ଥରେ ଭଲ କରି ପଢ଼ିବାକୁ ଅନୁରୋଧ କରୁଛୁ ଏବଂ ସାଧାରଣ ନାଟକକୁ ପରୀକ୍ଷା କଲାବେଳେ ତାକୁ ଯେମିତି ଭରତ ଏବଂ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍‌ଙ୍କ ଛାଞ୍ଚ ଭିତରେ ପୂରାଇ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରାଯାଉଛି, ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ କେବଳ ଗଡ୍‌ଡାଳିକା ପ୍ରବାହରେ

Digitized by srujanika@gmail.com

ନିଜକୁ ଭସାଇ ନ ଦେଇ ଆବ୍‌ସର୍ଡ ତତ୍ତ୍ୱ ଭିତରେ ଆମର ତଥାକଥିତ ଆବ୍‌ସର୍ଡ ନାଟକଗୁଡ଼ିକୁ ଖାପ୍ ଖୁଆଇ ବିଚାର କରିବାକୁ ନିବେଦନ କରୁଛୁ । ତାହା ଯଦି ହୋଇ ନ ପାରୁଛି, ତେବେ ଅନ୍ୟ କେଉଁଠି ଯାହା ଏ ବିଷୟରେ ଲେଖାଯାଉଛି, ତା ଉପରେ ନଜର ପକାଇବାକୁ କହୁଛୁଁ । ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ କୌଣସି ଆଲୋଚନା ହେଉନାହିଁ, ଏଭଳି ଏକ ଉଡ଼ାଣିଆ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେଇ ନିଜର କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ଶେଷ କରିଦେବାରୁ ନିବୃତ୍ତ ରହିବାକୁ ମଧ୍ୟ ଅନୁରୋଧ ।

ଏ ବିଷୟରେ ଆମର ଆହୁରି ଗୋଟିଏ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ କଥା ମଧ୍ୟ କହିବାକୁ ଅଛି । 'ଉଦ୍‌ଭଟ' ଏକ ସଂସ୍କୃତ ଶବ୍ଦ । ଏହାର ଆଭିଧାନିକ ଅର୍ଥ ହେଉଛି 'ସୁଜ୍ଞାତ, ମହାଶୟ, ଉଦାର, ଶ୍ରେଷ୍ଠ, ଉଚ୍ଚ, ଉତ୍କଟ, କଚ୍ଛପ, ସୂର୍ଯ୍ୟ' ଇତ୍ୟାଦି । ଏହାର ଠିକ୍ କେଉଁ ଅର୍ଥଟି ଆମ ବ୍ୟବହୃତ 'ଉଦ୍‌ଭଟ' ଶବ୍ଦ ସହିତ ଖାପ୍ ଖାଉଛି, ତାହା ଆମକୁ ଜଣାଯାଉନାହିଁ । ସଂସ୍କୃତରେ 'ଉଦ୍‌ଭଟସାଗର' ନାମକ ଏକ ଗ୍ରନ୍ଥ ଅଛି, ଯେଉଁଠି ଶବ୍ଦଟି ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଅର୍ଥରେ ପ୍ରଯୁକ୍ତ ହୋଇଛି । 'ନୈଷଧ-କାବ୍ୟ'ର 'ପଦେ ପଦେ ସନ୍ତି ଭଟାଃ ରଣୋଦ୍‌ଭଟାଃ' ବର୍ଣ୍ଣନାରେ 'ଉଦ୍‌ଭଟ' ଶବ୍ଦ 'ରଣକୁଶଳ' ଅର୍ଥରେ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଛି । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ଭାଷ୍ୟକାର ରୂପେ ଜଣେ 'ଉଦ୍‌ଭଟ' ପଣ୍ଡିତଙ୍କ ନାମ ମଧ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି । ଏପରିସ୍ଥଳେ ଆମ ଭାଷାରେ 'ଅନାଟକ' ଅର୍ଥକୁ ବୁଝାଇବା ପାଇଁ ଏହି ଶବ୍ଦଟିକୁ କିଭଳି ବାଛିନିଆଗଲା, ଜଣାଯାଉ ନାହିଁ । ପ୍ରୟୋଗରେ ଅବଶ୍ୟ ଆଶ୍ଚର୍ଯ୍ୟ, ଚକିତ, ଅସମ୍ଭବ ପ୍ରଭୃତି ଅର୍ଥରେ ଏହାର ବ୍ୟବହାର ରହିଛି; ମାତ୍ର ପ୍ରୟୋଗରେ ତ ଅନେକ ଅଯୌକ୍ତିକ ବ୍ୟବହାର ଏକ ନିୟମିତ ବ୍ୟାପାର । ମାତ୍ର ଲିଖିତ ରୂପ ପାଇଁ ଏଭଳି ଚିନ୍ତାହୀନ କାର୍ଯ୍ୟ କରାଯାଏ ନାହିଁ । ବିଶେଷ କରି ଏକ ନୂତନ ସାହିତ୍ୟିକ ଶୈଳୀର ପ୍ରତିଶବ୍ଦ ରୂପେ ଯେତେବେଳେ ଏହାକୁ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଛି, ସେତେବେଳେ ଏହା ସଂପର୍କରେ ଆହୁରି ଚିନ୍ତାର ଆବଶ୍ୟକ ଥିଲା । ବଙ୍ଗଳାରେ 'ଆବ୍‌ସର୍ଡ' ଶବ୍ଦର କୌଣସି ପ୍ରତିଶବ୍ଦ ଲୋଡ଼ାଯାଇନାହିଁ । ହିନ୍ଦୀରେ 'ଉଦ୍‌ଭଟ' ନାମଟିକୁ ନେଇ ବହିଟିଏ ଲେଖାଯାଇଛି ସତ୍ୟ; ମାତ୍ର ବହୁ ଆଲୋଚକ ମୂଳ ଇଂରାଜୀ ଶବ୍ଦଟିକୁ ଅବିକୃତ ଭାବରେ ବ୍ୟବହାର କରୁଛନ୍ତି । ଆମ ଭାଷାରେ ଆମେ 'ପେନ୍‌ସିଲ୍' ଶବ୍ଦର ଓଡ଼ିଆ ପ୍ରତିଶବ୍ଦ ରୂପ 'ଓଡ଼ଣ' ଶବ୍ଦ ବ୍ୟବହାର କରୁନାହୁଁ । ଏହି ନିୟମ ଅନୁସାରେ 'ଆବସର୍ଡ' ଶବ୍ଦକୁ ସେମିତି ବ୍ୟବହାର କଲେ ମହାଭାରତ ଅଶୁଦ୍ଧ ହୋଇଯିବ ନାହିଁ ବୋଲି ଭାବୁଛୁ ଏବଂ ନିହାତି ଓଡ଼ିଆ ନ ହେଲେ ନ ଚଳେ, ଏଭଳି କ୍ଷେତ୍ର ପାଇଁ 'ଅ-ନାଟକ' ଶବ୍ଦକୁ ଅନୁମୋଦନ କରୁଛୁଁ ଏବଂ ଶେଷରେ ପରିଚିତ ଶବ୍ଦର ଅପବ୍ୟବହାର ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ - ନିଷେଧ ଉପସ୍ଥାପିତ କରୁଛୁଁ । ତାହା ହେଲା—

''ଯଦ୍ୟପି ଶୁଦ୍ଧଂ ଲୋକବିରୁଦ୍ଧଂ, ନାଚରଣୀୟଂ, ନାଦରଣୀୟମ୍''— ଶୁଦ୍ଧ ହୋଇ ଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ଯଦି ଏହା ଲୋକବିରୁଦ୍ଧ ହୁଏ, ତା'ହେଲେ ତାହାର ବ୍ୟବହାରକୁ ବନ୍ଦ କରିବାକୁ ହେବ । ଆବ୍‌ସର୍ଡ ପାଇଁ ଉଦ୍‌ଭଟ ଶବ୍ଦର ବ୍ୟବହାର – ଏହି ନିୟମରେ ପଡୁଛି କିମ୍ବା ନାହିଁ, ତାହା ଆମର ପାଠକମାନେ ବିଚାର କରିବେ ।

ଏଠାରେ ପ୍ରଥମ ଆବସର୍ଡ ନାଟ୍ୟକାରରୂପେ ପରିଚିତ ହେବା ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାର-ମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଉଦ୍ୟମ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିଲା । ସେହି ଉଦ୍ୟମ ଏବେ ବେଳେବେଳେ ବାହାରକୁ ବାହାରୁଛି । ସେ ଦେଶରେ ଆବ୍‌ସର୍ଡ ଚେତନା ବିଲୁପ୍ତ ହେଲାଣି । ଏ ଦେଶରେ ଏବେ ବି ତା'ର ଚେର

Digitized by srujanika@gmail.com

ରହିଯାଇଛି; ଯଦିଓ ସମସ୍ତେ ଜାଣନ୍ତି, ଏଠାରେ ଆଉ ତା'ର ମୁଣ୍ଡଟେକିବାର କୌଣସି ସମ୍ଭାବନା ନାହିଁ । ଦୂରଦର୍ଶୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ସ୍ୱାଭାବିକ କାରଣରୁ ସେ ଦେଶର ଏକ ପରିଣତ ବୃକ୍ଷକୁ ଏ ଦେଶର ମାଟିରେ ଲଗାଇବାର ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ଉଦ୍ୟମରୁ ବିରତ ରହିଛନ୍ତି । ଏଥିରେ ଆମର କ୍ଷତି ହୋଇନାହିଁ; ବରଂ ତାହାର ସମାନ୍ତରାଳ ରୂପ ଭାବରେ ଗଢ଼ାଯାଇଥିବା ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକର ଏକାଧିପତ୍ୟ ରୋକିଦେଇଥିଲା ଏବଂ ନାଟକକ୍ଷେତ୍ରରେ ନୂତନ ଚିନ୍ତା ପାଇଁ ବାଟ ଫିଟାଇଥିଲା ।

କଳାର ଶ୍ରେଷ୍ଠ ରୂପରେ 'Art and life must coexist' ଜୀବନର ଆଉ କଳାର ପୂର୍ଣ୍ଣ ସହାବସ୍ଥାନରେହିଁ କଳାରୂପର ଶ୍ରେଷ୍ଠତା । ଏହା ପୁଣି Emerges from the play, not put into it." ଏଇ ଚିନ୍ତାରେ ଆମେ ଅଭ୍ୟସ୍ତ । ଆବ୍‌ସର୍ଡ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହା ହୋଇଛି ବୋଲି ଆମର ଧାରଣା ହେଉନାହିଁ । ତେଣୁ ତାହା ଆମ ପାଇଁ କେବଳ ଏକ 'ଦୂରସ୍ଥ ପ୍ରତିଧ୍ୱନି' (Distant echo) ହୋଇରହି ଯାଉଛି । ଯାହା ସେ ଦେଶ ପାଇଁ reality, ଆମ ପାଇଁ ତାହା illusion, ଜୀବନ ସେଠାରେ ଯେଉଁ ରୂପରେ ବିଦ୍ୟମାନ, ଆମ ଚିନ୍ତାରେ ତାହା ନିତାନ୍ତ ସ୍ପଷ୍ଟ ନୁହେଁ । ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହୁଛି ମୂଳ ଦର୍ଶନରେ । ଦେଶ-କାଳ-ପାତ୍ରର ବ୍ୟବଧାନ ଦୂର ହେଉଥିବାବେଳେ ତଥାପି ତାହା ଅଛି ଏବଂ ରହିବ । ଆମ ପାଣି-ପବନରେ ଆବ୍‌ସର୍ଡ ନାଟକର ଚାରା ଡ଼ାଳପତ୍ର ମେଲାଇବା ଏହି କାରଣରୁ ସମ୍ଭବ ହୋଇନାହିଁ । ଯେତେ ଯାହା ଯୁକ୍ତି ବା ପ୍ରମାଣ ଉପସ୍ଥାପନ କଲେ ମଧ୍ୟ ତାହା ଏକ ପଣ୍ଡ ଶ୍ରମ ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ କିଛି ହେବ ନାହିଁ ।

(୪) ଗୀତିନାଟ୍ୟ – ନାଟକର ପ୍ରଜାତି ରୂପରେ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ଏହାର ପ୍ରାଚୀନତମ ରୂପ । ନାଟ୍ୟ ସଂଳାପର ବିବର୍ତ୍ତନ ଧାରାକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କଲେ ଜଣାଯିବ ଯେ, ସଂଳାପ ସଙ୍ଗୀତ କବଳରୁ ଧୀରେ ଧୀରେ ବାହାରିଆସି ପ୍ରଥମେ ଛନ୍ଦ ନିକଟରେ ଆତ୍ମସମର୍ପଣ କରିଛି ଏବଂ ପରେ ତାହା ପାଖରୁ ଦୂରେଇଯାଇ ଗଦ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ବିଲୀନ ହୋଇଯାଇଛି । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ବିଖ୍ୟାତ ସମାଲୋଚକ ଆର୍ . ଜି. ମୋଲ୍‌ଟନ(R.G. Moulton)ଙ୍କ ମନ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରଣିଧାନଯୋଗ୍ୟ । ତାଙ୍କ ମତରେ, ନାଟକର କ୍ରମବିକାଶର ଇତିହାସ ହେଉଛି ପ୍ରକୃତରେ ସଂଗୀତ ଉପରେ ସଂଳାପର ବିଜୟ – 'Conquest of song by the dialogue ' ଆମ ମତରେ ଏହାହିଁ ହେଉଛି ପଦ୍ୟ ଉପରେ ଗଦ୍ୟର ବିଜୟ । ସଂଗୀତ ମାଧ୍ୟମରେ ଚରିତ୍ରର ଉକ୍ତି-ପ୍ରତ୍ୟୁକ୍ତି –ଏକ କାହାଣୀ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରକାଶ ପାଇଲେହିଁ ତାହା ନାଟକ ହୁଏ । ଏହା ହେଉଛି ନାଟକସୃଷ୍ଟିର ପ୍ରଥମ ପାହାଚ୍ । ତେଣୁ 'ଗୀତିନାଟ୍ୟ' ହେଉଛି ନାଟକର ପ୍ରଥମ ରୂପ ।

ଗୀତିନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ପ୍ରଧାନ ଆୟୁଧ ହେଉଛି ସଂଗୀତ । ନାଟ୍ୟକାର ସଂଳାପମାଧ୍ୟମରେ ଯାହା କରନ୍ତି, ଗୀତିନାଟ୍ୟକାର ସଂଗୀତ ଦ୍ୱାରା ତାହାହିଁ କରନ୍ତି । ଗୀତିନାଟ୍ୟର ଚରିତ୍ରକୁ ଗତିଶୀଳ କରାଇବାକୁ ହେଲେ, ସଂଗୀତର ସାହାଯ୍ୟ ନେବାକୁ ହେବ । ତେଣୁ ନାଟ୍ୟ ସଂଳାପର ସମସ୍ତ ଗୁଣ ସଂଗୀତରେ ମଧ୍ୟ ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । କଥାବସ୍ତୁର ଅଗ୍ରଗତି, ଚରିତ୍ରର ଆରୋହ-ଅବରୋହ, ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି – ଏସବୁ ସହିତ ନାଟକର ଗତିବେଗ ସଙ୍ଗେ ଗୀତିନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ସୁରର ସଙ୍ଗତି ରଖି ଆଗେଇବାକୁ ପଡ଼ିବ । ପୁଣି ଏଠାରେ କେବଳ ସୁରର ମାୟାରେ ପଡ଼ିଯାଇ ନାଟ୍ୟକାର

Digitized by srujanika@gmail.com

ଯଦି ନାଟକର କ୍ରିୟା-ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସମ୍ପର୍କରେ ଅବହିତ ରହି ନ ପାରନ୍ତି, ତାହାହେଲେ ତାହା ଆଉ ନାଟକ ନ ହୋଇ ହୁଏ ଏକ ଚମତ୍କାର ସଙ୍ଗୀତ-ଗ୍ରନ୍ଥ । ଅବଶ୍ୟ ଗଦ୍ୟ ସଂଳାପପକ୍ଷରେ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସୃଷ୍ଟି କରିବା ଯେତେ ସହଜ, ପଦ୍ୟ ସଂଳାପପକ୍ଷରେ ତାହା ହୁଏ ନାହିଁ । ନିଜକୁ ବିକଶିତ କରିବା ପାଇଁ ପଦ୍ୟ କିଛି ଅଧିକ ସମୟ ନିଏ । ତେବେ ନାଟକ ହେବାକୁ ହେଲେ ଏହାକୁ କ୍ରିୟା - ପ୍ରତିକ୍ରିୟାର ସେଇ ଚିରାଚରିତ ପଥ ଦେଇ ଅଗ୍ରସର ହେବାକୁ ହେବ । ତେଣୁ ଯେଉଁଠି ସଂଗୀତ ମୁଖ୍ୟ ହୋଇ ନାଟକୀୟ କ୍ରିୟା-ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଗୌଣ ହୋଇଯାଏ, ତାହା ନାଟକ ହୋଇପାରେନା । ଗାୟକ ଏବଂ ନାଟ୍ୟକାର – ଏ ଦୁଇ ସତ୍ତାର କଳାତ୍ମକ ସମନ୍ୱୟରେହିଁ ଜଣେ ସାର୍ଥକ ଗୀତିନାଟ୍ୟକାର ସୃଷ୍ଟି ହୁଅନ୍ତି ।

କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ ଯେ, ସାର୍ଥକ ଗୀତିନାଟ୍ୟକାର ଜଣେ ସଫଳ ସଙ୍ଗୀତଜ୍ଞ ମଧ୍ୟ । କାରଣ ବିଭିନ୍ନ ଭାବ ସହିତ ରାଗରାଗିଣୀର ଯେଉଁ ନିଗୂଢ଼ ସମ୍ପର୍କ ରହିଛି, ତାହା କେବଳ ଜଣେ ସଙ୍ଗୀତଜ୍ଞହିଁ ଜାଣିବା ସମ୍ଭବ । ଏହା ଜଣା ନ ଥିଲେ, ବିଭିନ୍ନ ସୁରରେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଭାବ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ତାଙ୍କ ପକ୍ଷରେ ସମ୍ଭବ ହେବ ନାହିଁ । ସଙ୍ଗୀତ ଏଠାରେ ହେଉଛି ଫୁଲ – ବିଭିନ୍ନ ଜାତିର ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ବର୍ଣ୍ଣର ଏବଂ ବିଚିତ୍ର ସୁବାସର । ଗୀତିନାଟ୍ୟକାର ହେଉଛନ୍ତି ମାଳାକାର । ଏହାରି ସାହାଯ୍ୟରେ ସେ କାହାଣୀର ଏକ ବର୍ଣ୍ଣାଢ଼୍ୟ ମାଳ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରନ୍ତି । କାହା ପାଖରେ କିଏ ରହିଲେ, ତହିଁରେ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ହେବ, ତାହା ନିର୍ଭର କରେ ମାଳାକାରଙ୍କର ଦକ୍ଷତା ଉପରେ ।

ଗୀତିନାଟ୍ୟରେ ସଂଗୀତ ବା କାହାଣୀ କିଏ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ? ଏହି ପ୍ରଶ୍ନର ସଠିକ ଉତ୍ତର ଦେବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । କାରଣ ସଂଗୀତ ଯେହେତୁ ଗୀତିନାଟ୍ୟର ଆତ୍ମା – ତାହା ତ ନିଶ୍ଚୟ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ହେବ । ନାଟକ କଥାଟି ସେଥି ସହିତ ଯୁକ୍ତ ହେଉଥିବାରୁ ତହିଁରୁ ଗୋଟିଏ କାହାଣୀର ପ୍ରତ୍ୟାଶା ମଧ୍ୟ ସବୁବେଳେ ରହିବ । ଗୋଟିଏ ପାଇଁ ଅନ୍ୟଟିକୁ ଅବହେଳା କଲେ ଚଳିବ ନାହିଁ । ଗୀତିନାଟ୍ୟକାର ଜଣେ ଉତ୍ତମ କବି ହେବା ବାଞ୍ଛନୀୟ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ପାଇଁ କବିତ୍ୱ ଅପିରିହାର୍ଯ୍ୟ ବୋଲି ପ୍ରାଚ୍ୟ ଓ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିତ୍‌ମାନେ ବିଧାନ ଦେଇଛନ୍ତି । ଆରିଷ୍ଟୋଫାନସ୍, ସଫୋକ୍ଲିସ୍, ସେକ୍ସପିୟର, କାଳିଦାସ, ଶ୍ରୀହର୍ଷ, ଏଭଳି କି ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥ, ଏମାନେ ସମସ୍ତେ କବି ଥିଲେ । ତେବେ ଗୀତିନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରମୁଖତଃ ଜଣେ କବି ହେବାହିଁ ବାଞ୍ଛନୀୟ । ନାଟ୍ୟତ୍ୱ ଏବଂ କବିତ୍ୱ – ଏ ଉଭୟର ଏକ ଆନୁପାତିକ ସମନ୍ୱୟ ଉତ୍ତମ ଗୀତିନାଟ୍ୟକାର ହେବା ପାଇଁ ପ୍ରୟୋଜନ । ଅନୁପାତଜ୍ଞାନ ନ ଥିଲେ ଜଣେ କେବଳ କବି ହୋଇ ରହିଯାଆନ୍ତି; ନାଟ୍ୟକାର ହୋଇପାରନ୍ତି ନାହିଁ । ଗୋଲ୍ଡସ୍ମିଥ୍ ଜଣେ ପ୍ରଖ୍ୟାତ କବି । ତାଙ୍କର 'ଡେଜାର୍ଟେଡ୍ ଭିଲେଜ୍' (Deserted Village) ବିଶ୍ୱ-ସାହିତ୍ୟରେ ଯେତେ ପ୍ରସିଦ୍ଧ, ତାଙ୍କର ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟରୁ କେହି ସେଭଳି ନୁହନ୍ତି । ଏଭଳି ଆହୁରି ଅନେକ କବି ଅଛନ୍ତି, ଯେଉଁମାନେ ନାଟକ ଲେଖି ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାର ହୋଇପାରିନାହାନ୍ତି । ଦୂରକୁ ଯିବା ବା ଦରକାର କ'ଣ ? ଆମ ନିଜ ଭାଷାରେ ଡଃ. ମାୟାଧର ମାନସିଂ, କାଳିନ୍ଦୀଚରଣ ପାଣିଗ୍ରାହୀ, ବୈକୁଣ୍ଠନାଥ ପଟ୍ଟନାୟକ, ଅନନ୍ତ ପଟ୍ଟନାୟକ କବିରୂପରେ ଯେତିକି ଯଶସ୍ୱୀ ହୋଇଛନ୍ତି, ନାଟ୍ୟକାର ରୂପରେ ତାହାର ଲେଶ-ମାତ୍ର ହୋଇପାରିନାହାନ୍ତି । କାରଣ ଆଉ କିଛି ନୁହେଁ; ଅନୁପାତର ଗଣ୍ଡଗୋଳ । କବି ଜୟଦେବ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଏହାକୁ ଉଲରୂପେ ଆୟତ୍ତ କରିଥିଲେ । ତେଣୁ ଖଣ୍ଡିଏମାତ୍ର ସଙ୍ଗୀତକ ଲେଖି ଯୁଗ-ଯୁଗକୁ ଅମର ହୋଇଗଲେ । କବି ୟିଟ୍‌ସ୍ ଓ ଇଲିଅଟ୍ ତ କାବ୍ୟ ନାଟ୍ୟ ଲେଖିଛନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କର ସେଇ ପରିଚୟ କେତେ ଜଣଙ୍କୁ ଜଣା ?

ଗୀତିନାଟ୍ୟ ଗୋଟିଏ ସମୟରେ କେବଳ ପୌରାଣିକ କାହାଣୀକୁ ନେଇ ରଚିତ ହେଉଥିଲା; ମାତ୍ର କ୍ରମଶଃ ଏଥିରେ ଐତିହାସିକ, କାଳ୍ପନିକ ଓ ସାମାଜିକ ବିଷୟମାନ ମଧ୍ୟ ସ୍ଥାନ ପାଉଛି । ନାଟକ ଓ ଗୀତିନାଟ୍ୟର ଲକ୍ଷ୍ୟ ହେଉଛି ଗୋଟିଏ– ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ କିଛି ନିରୋଳ ଆନନ୍ଦ ପରିବେଷଣ କରିବା । ଏଥିରେ ଶିକ୍ଷା କରିବାର କିଛି ଉପାଦାନ ମଧ୍ୟ ଥାଇପାରେ । ସଙ୍ଗୀତ ଏହାର ମାଧ୍ୟମ ହୋଇଥିବାରୁ କାହାଣୀର ଅଗ୍ରଗତି, ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ, ସଂଶୟ, ସଂକଟ ସୃଷ୍ଟି ଇତ୍ୟାଦି ଏହାରି ସାହାଯ୍ୟରେହିଁ କରାଯାଇଥାଏ । ରସପରିବେଷଣ ମଧ୍ୟ ସଙ୍ଗୀତଦ୍ୱାରା କରାଯାଏ । ଗୀତର ଭାବ ପ୍ରକାଶ ନିମନ୍ତେ ଅଭିନୟର ଚାରୋଟିଯାକ ବିଭାଗକୁ କାର୍ଯ୍ୟରେ ଲଗାଯାଏ । ଗୋଟିଏ ସମୟରେ ଏହା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା ଏକ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ପରିବେଶରେ । ଦେବତାର ମହିମାଗାନରୁହିଁ ଏହାର ସୃଷ୍ଟି । ତେଣୁ ଏବେ ମଧ୍ୟ ଏଥିରେ ଆଦର୍ଶ, ନ୍ୟାୟନୀତି, ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକତା, ମାନବିକତା, ମୂଲ୍ୟବୋଧ ପ୍ରଭୃତିର କଥା ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ସୁଖାନ୍ତ ହେଉ ଅବା ଦୁଃଖାନ୍ତ ହେଉ, —ଏଥିରେ ପାରମ୍ପରିକ 'ଧର୍ମର ଜୟ ଓ ପାପର କ୍ଷୟ' ଦର୍ଶନଟି ସଦାବେଳେ ଦେଖାଇଦିଆଯାଏ ।

ଗୀତିନାଟ୍ୟ କୌଣସି ଆବଦ୍ଧ ମଞ୍ଚ ପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ନୁହେଁ । ସେ ଦେଶର ଅପେରା ଯାହା ଆବଦ୍ଧ ମଞ୍ଚରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇଥାଏ, ଆମର ଗୀତିନାଟ୍ୟ ତାହାର ଏକ ସମାନ୍ତରାଳ ରୂପ ମଧ୍ୟ ନୁହେଁ । ଅବଶ୍ୟ ସାଂଗୀତିକତା ଉଭୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ମୁଖ୍ୟ ହୋଇ ରହୁଛି; ମାତ୍ର ପାର୍ଥକ୍ୟର ପରିମାଣ ମଧ୍ୟ ନିତାନ୍ତ କମ୍ ନୁହେଁ । ଏଠାରେ ଗୀତିନାଟ୍ୟର ପରିକଳ୍ପନା ମୁକ୍ତ କ୍ଷେତ୍ରରେ । ଏହା ପାଇଁ ମୁକ୍ତାକାଶୀ ମଞ୍ଚର ପରିକଳ୍ପନା କରାଯାଇଛି; ଯାହାର ଚାରିପଟେ ବସି ଦର୍ଶକ ଏହାକୁ ଉପଭୋଗ କରିପାରନ୍ତି । ଏବେ ବୈଷ୍ଣବ ପାଣି ପ୍ରମୁଖ ଗୀତିନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ନାଟକ ଏକମୁଖୀ ମଂଚ୍ ମଣ୍ଡନ କରୁଥିବାର ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଥିଲେହେଁ ଏସବୁ ବ୍ୟତିକ୍ରମ । ଆବଦ୍ଧ ମଞ୍ଚରେ ଏହାର ପ୍ରାଣ ସତ୍ତା ଠିକ୍ ବିକଶିତ ହୋଇପାରେ ନାହିଁ ।

ପାରମ୍ପରିକ କେତୋଟି ବାଦ୍ୟ-ଯନ୍ତ୍ରହିଁ ଏଥିରେ ବ୍ୟବହୃତ ହେଉଥିଲା । ପଖୋଇଜ, ଗିନି, ଝାଞ୍ଜ ଇତ୍ୟାଦି ଥିଲା ପ୍ରଧାନ ବାଦ୍ୟ-ଯନ୍ତ୍ର । ବୈଷ୍ଣବପାଣି ଅବଶ୍ୟ ଏଥିରେ ହାର୍ମୋନିୟମ ଆଦିର ବ୍ୟବହାର ପ୍ରଚଳନ କଲେ । ତେବେ ବାଦ୍ୟ ଅପେକ୍ଷା ସଂଗୀତହିଁ ଥିଲା ଏହାର ମୁଖ୍ୟ ଆକର୍ଷଣ । ପ୍ରତିଭାଶାଳୀ ଶିଳ୍ପୀକଣ୍ଠରୁ ଭାବାନୁସାରୀ ସଂଗୀତ ଶୁଣିବା ନିମନ୍ତେ ରସିକ ଶ୍ରୋତାଙ୍କର ଚିତ୍ତ ସଦା ଉନ୍ମୁଖ ହୋଇରହୁଥିଲା । ଚରିତ୍ରର ବେଶ-ପୋଷାକ ଠିକ୍ ଚରିତ୍ରାନୁସାରୀ ହେଉଥିଲା ବୋଲି କୁହାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । ତେବେ ଯେହେତୁ ଗ୍ରାମୀଣ ଦର୍ଶକ ଥିଲେ ଏହାର ଉପଭୋକ୍ତା, ସେମାନଙ୍କ ମନରେ ସମ୍ଭ୍ରାନ୍ତ ଭାବ ସୃଷ୍ଟି କରାଯିବା ପାଇଁ ଯାହା ଲୋଡ଼ା, ତାହା କରାଯାଉଥିଲା । କେତୋଟି ଚରିତ୍ରଙ୍କ ପାଇଁ ବେଶ-ପୋଷାକ ଏକାନ୍ତ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଥିଲା; ଅର୍ଥାତ୍ ପୋଷାକରୁହିଁ ଚରିତ୍ରକୁ ଚିହ୍ନିହେଉଥିଲା ।

(୫) ଯାତ୍ରାନାଟ୍ୟ– ଯାତ୍ରା-ନାଟକ ମଧ୍ୟ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ଭଳି ପ୍ରାଚୀନ । ଏହାର ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ

Digitized by srujanika@gmail.com

ମଧ୍ୟ ସାଧାରଣ ନାଟ୍ୟକାର ଭଳି ପଞ୍ଚସନ୍ଧି-ସମନ୍ୱିତ କାହାଣୀଟିଏ ରଚନା କରିବାକୁ ହୁଏ । ଏହାର ଉତ୍ପତ୍ତି ନାଟକର ଉତ୍ପତ୍ତି ସହିତ ସମ୍ପୃକ୍ତ ହୋଇଥିବାରୁ ଅତି ପ୍ରାଚୀନ । ସେ କାଳରେ ଦେବବିଗ୍ରହଙ୍କ ସହିତ ଯେଉଁ ଶୋଭାଯାତ୍ରା ବାହାରୁଥିଲା, କାଳକ୍ରମେ ତାହାହିଁ ନାଟକ-ସୃଷ୍ଟିର କାରଣ ହେଲା ବୋଲି ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିତ୍‌ମାନଙ୍କର ମତ । ସେହି ନାଟକକୁ ସଂକ୍ଷେପରେ ଯାତ୍ରା ବୋଲି କୁହାଯାଇଥାଇପାରେ । ଏ ଦେଶରେ 'ଯାତ୍ରା'ର ସୃଷ୍ଟି ବୈଦିକ ଯୁଗରେ ବୋଲି ଆଲୋଚକ ସି.ପି. ହରୋଉଇଜ୍ (C.P Harrowitz) କହନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ "Even the Vedic age knew Jatra, a venerable heirloom of Aryan antiquity. The Gods of Rigveda were hymned in choral processions. Some of the Samveda hymns reached the rude mirth of the primitive Jatra dances". ବେଦର ସମ୍ବାଦସୂକ୍ତଗୁଡ଼ିକ ଏହାର ମୂଳ ଉତ୍ସ ବୋଲି ତାଙ୍କର ମତ । ଆଲୋଚକ କୀଥ୍ (Keith) ଜୟଦେବଙ୍କର ଗୀତଗୋବିନ୍ଦକୁ କୃଷ୍ଣ-ଯାତ୍ରା ବୋଲି କହନ୍ତି । ତେବେ ବିବର୍ତ୍ତନ କ୍ରମରେ ଆଜିର ଯାତ୍ରା ଯେଉଁଠି ପହଞ୍ଚିଛି, ତାହା ସହିତ ସମ୍ବାଦ-ସୂକ୍ତକୁ ଯୋଡ଼ିବା ବଡ଼ କଷ୍ଟ । ଉଭୟ ପ୍ରଦର୍ଶନରେ କିଛି ସାମ୍ୟ ଅବଶ୍ୟ ରହିଛି; ତେବେ ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ଭାରତୀୟ ଆର୍ଯ୍ୟମାନେ ଯେ ନୃତ୍ୟଗୀତରେ ବେଶ୍ ସଉକ ରଖୁଥିଲେ, ତାହା ଏଥିରୁ ପ୍ରମାଣିତ ହେଉଛି ଏବଂ 'Arrians in India' ଗ୍ରନ୍ଥରେ ମଧ୍ୟ ଏହା ସ୍ୱୀକୃତ ହୋଇ କୁହାଯାଇଛି " Indians have been particularly distringuised among nations as lovers of dance and song." ତେବେ ଭରତ 'ଦଶରୂପକ'ର ଯେଉଁ ଶ୍ରେଣୀ ବିଭାଗ କରିଛନ୍ତି କିମ୍ବା ପରବର୍ତ୍ତିକାଳରେ ଅଷ୍ଟାଦଶ ଉପରୂପକର ଯେଉଁ ସୂଚୀ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇଛି, ତହିଁରେ ଯାତ୍ରା ସମ୍ପର୍କରେ କୌଣସି ଉଲ୍ଲେଖ ନାହିଁ । ଏହାର ଏକମାତ୍ର କାରଣ ଏହା ହୋଇପାରେ ଯେ, ଏହି ବିଭାଗୀକରଣ ସମୟରେ ଅଭିନୟାତ୍ମକ କଳା ରୂପରେ 'ଯାତ୍ରା'ର କୌଣସି ସ୍ଥିତି ନ ଥିଲା; ହୁଏତ ଏହା ପୂର୍ବୋକ୍ତ କୌଣସି ବିଭାଗ ମଧ୍ୟରେ ମିଶିଯାଇଥିଲା । ଯାହା ହେଉ ଉଭୟ ଆଙ୍ଗିକ ଓ ଆତ୍ମିକ ରୂପରେ ଯାତ୍ରା-ନାଟକର ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦତା ଦିଗଟିକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କଲେ ଏବଂ ଏଥିରେ ନୃତ୍ୟଗୀତବାଦ୍ୟର ପ୍ରାଧାନ୍ୟକୁ ଅନୁଧ୍ୟାନ କଲେ, ଆମ ସମାଜଜୀବନର ପ୍ରାଥମିକ ସ୍ୱରୂପଟି ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୋଇଥାଏ । ଗୀତିମୟ ଯାତ୍ରା ହେଉଛି 'Singing a play instead of talking it' କିମ୍ବା Plays in which large portions of the words were sung" ଯାତ୍ରା ନିମନ୍ତେ ସଙ୍ଗୀତ ହେଉଛି ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ । ଯାତ୍ରାର ସାମାନ୍ୟ ସଂଳାପ ଯେଉଁ ଭାବର ସୃଷ୍ଟି କରେ, ସଙ୍ଗୀତ ସେଇ ଭାବକୁ ସୁରର ତୀବ୍ର ଉଦ୍ଦୀପନା ଦ୍ୱାରା ଦର୍ଶକମଣ୍ଡଳୀର ଶେଷ ସୀମା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପହଞ୍ଚାଇଦିଏ । ରସ-ସୃଷ୍ଟି ନିମନ୍ତେ ସଙ୍ଗୀତହିଁ ହେଉଛି ଏହାର ଏକମାତ୍ର ମାଧ୍ୟମ ।

ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଯାତ୍ରା ନାଟକରେ ଯେଉଁ ପରିବର୍ତ୍ତନ ହୋଇଛି, ତାହାର କାରଣ ଅନୁଧ୍ୟାନ କରିବାକୁ ଯାଇ ଫରାସୀ ବିଦ୍ୱାନ୍ ସିଲ୍‌ଭାଁ ଲେଭି (Sylvan Levi) କହନ୍ତି– "The revival of Sanskrit studies and of classical drama. brought with it certain refinement both in the plays and in the audience. Educated and

Digitized by srujanika@gmail.com

pious Brahmins demanded a more spiritual approach and the authors of the Yatras without giving up the use of Vernacular, borrowed from the Sanskrit drama in order to raise the tone of their productions. Thus Yatra was brought closer to Nataka. xx According to recent report the Yatra seems to assume a more classical form : The dialogue is generally superceding the songs, dances and acrobatics. The actors are trained to recite pompous sentences stuffed with big Sanskrit words." (The Theatre of India - Vol II, P. 100) ଲେଭି ମହାଶୟ ତାଙ୍କ ମନ୍ତବ୍ୟର ଶେଷାଂଶରେ ଯେଉଁ ଯାତ୍ରା କଥା କହିଛନ୍ତି, ତାହା ହେଉଛି ଚଳିତ ଶତକର ବଂଗ ଦେଶର ଯାତ୍ରା । ଯାହା ହେଉ, ଏହି ସବୁ ମନ୍ତବ୍ୟରୁ ଯାତ୍ରାର ପ୍ରାଚୀନତା ପ୍ରମାଣିତ ହେଉଛି ଏବଂ ଏହା ମଧ୍ୟ ସୂଚିତ ହେଉଛି ଯେ, ସୃଷ୍ଟି ଲଗ୍ନରେ ଯାତ୍ରା କେବଳ ଅଭିନୟ ମଧ୍ୟରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ନ ଥିଲା । ଏଥି ସହିତ ଆନନ୍ଦ-ଉତ୍ସବର ଅନ୍ୟ ଆନୁଷଙ୍ଗିକ ଉପକରଣ – ଯଥା କୁସ୍ତି-କସରତ, ନାନାବିଧ କ୍ରୀଡ଼ା ଏବଂ ଭୋଜି ଇତ୍ୟାଦି ମଧ୍ୟ ସାମିଲ ହେଉଥିଲା । କାଳକ୍ରମେ ଏହାର ଅଭିନୟାତ୍ମକ ଅଂଶଟିହିଁ 'ଯାତ୍ରା' ନାମରେ ପରିଚିତ ହୋଇଛି । ଏହାର ସୃଷ୍ଟି ସହିତ ବୈଦିକ ଯୁଗକୁ ଯୋଡ଼ାଯାଉଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଇତିହାସଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହା କୃଷ୍ଣଭକ୍ତ ସମ୍ପ୍ରଦାୟ ଦ୍ୱାରା ସୃଷ୍ଟି ବୋଲି କୁହାଯାଉଛି । ଜୟଦେବ(ଦ୍ୱାଦଶ ଶତକ)ଙ୍କ ଗୀତଗୋବିନ୍ଦ ଏବଂ ଚଣ୍ଡୀଦାସ(ପଞ୍ଚଦଶ ଶତକ)ଙ୍କ 'କୃଷ୍ଣ କୀର୍ତ୍ତନ' ହେଉଛି ଏହାର ପୃଷ୍ଠଭୂମି । ଚଣ୍ଡୀଦାସ କୃଷ୍ଣଙ୍କୁ ଲୋକନାୟକର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ଦେଇ ସମ୍ବାଦ, ପ୍ରତିବାଦ, ପ୍ରଶ୍ନୋତ୍ତର ଇତ୍ୟାଦି ପ୍ରୟୋଗ କରିଛନ୍ତି । କାଳକ୍ରମେ 'ବଙ୍ଗଯାତ୍ରା' ଏଥିରୁ ବିକଶିତ ହୋଇଛି ବୋଲି ମନେକରାଯାଏ ।

ନାଟକ ଭଳି ଯାତ୍ରା ନାଟକରେ ମଧ୍ୟ କ୍ରିୟା-ପ୍ରତିକ୍ରିୟାସମନ୍ୱିତ ଏକ ବୃତ୍ତର ପରିକଳ୍ପନା କରିବାକୁ ହୁଏ । ଯାତ୍ରା-ନାଟକରେ ସଙ୍ଗୀତ ସହିତ ଛନ୍ଦୋବଦ୍ଧ ଏବଂ ଗଦ୍ୟବଦ୍ଧ ସଂଳାପର ଏକ ମିଶ୍ରିତ ଶୈଳୀ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିବାକୁ ହୁଏ । ଏହାର କାରଣ ହେଉଛି, ଯାତ୍ରା-ନାଟକର ଦର୍ଶକସଂଖ୍ୟା ବିପୁଳ ହୋଇଥିବାରୁ ସେମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ରସ-ସଞ୍ଚାର କରିବା ପାଇଁ ଏହିଭଳି ଏକ ମିଶ୍ରିତ ଶୈଳୀହିଁ ସକ୍ଷମ ହୋଇଥାଏ । ଏଥିରେ ଯଥାସମ୍ଭବ ତୀବ୍ର ଉଦ୍ଦୀପନା-ସୃଷ୍ଟିକ୍ଷମ କିଛି ଉପାଦାନର ପ୍ରୟୋଗ କରିବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ନିଷ୍ପ୍ରୟୋଜନ ଭାବାବେଗ ସଂଚାର କରିବାର ସବୁଠୁ ଅଧିକ ସଫଳ ମାଧ୍ୟମ ହେଉଛି ସଂଗୀତ ଏବଂ ତା'ପରେ ଛନ୍ଦୋବଦ୍ଧ ଭାଷା । ଅଗତ୍ୟା ଯାତ୍ରାକାରଙ୍କୁ ଏ ଦୁଇ ଉପାୟ ଅବଲମ୍ବନ କରିବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ସଙ୍ଗୀତର ଆଧିକ୍ୟ ଭାବାବେଗକୁ ଅପେକ୍ଷାକୃତ ସହଜ ଉପାୟରେ ଅଗଣିତ ଦର୍ଶକଙ୍କ ପାଖରେ ପହଞ୍ଚାଇଦିଏ । ଛନ୍ଦୋବଦ୍ଧ ସଂଳାପ ସାହାଯ୍ୟରେ ଯେତିକି ଆବେଗ ସଞ୍ଚାର ସମ୍ଭବ, ତାହା କରିସାରିବା ପରେ ନାଟ୍ୟକାର ଗଦ୍ୟବଦ୍ଧ ସଂଳାପ ଓ ସୁର ଦେଇ ଆବେଗର ଗତିକୁ ବଢ଼ାଇଦେବାର ଚେଷ୍ଟା କରନ୍ତି । ଏଥିପାଇଁ ଯାତ୍ରାକାରଙ୍କୁ 'ନିୟତି' ଭଳି ଏକ ଗାୟକ ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ହୁଏ । ଯାତ୍ରା-ନାଟକର ଏହି ନିୟତି ଚରିତ୍ର ସହିତ ଗ୍ରୀକ୍ - ନାଟକର 'କୋରସ' ସମ୍ପ୍ରଦାୟର ଅଧିନାୟକଙ୍କର ଅନେକ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ରହିଛି । ନିୟତି ବା କୋରସ ସଙ୍ଗୀତ ସାହାଯ୍ୟରେ ଗୋଟିଏ ଦିଗରେ ନାଟକର 'ଭାବବସ୍ତୁ'କୁ ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରି

Digitized by srujanika@gmail.com

ବୁଝାଇଦିଅନ୍ତି ତଥା ଅନ୍ୟ ଦିଗରେ ଚରିତ୍ରର ତୀବ୍ର ଆବେଗକୁ ଦର୍ଶକମଣ୍ଡଳୀରେ ସଞ୍ଚାରିତ କରିଦିଅନ୍ତି । 'ନିୟତି' ଚରିତ୍ର ତେଣୁ ଏକାଧାରରେ ଭାଷ୍ୟକାର ଏବଂ ରସ - ସଞ୍ଚାରକ । ଏଇ ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି ସମୟରେ ଯାତ୍ରାକାରଙ୍କୁ ତାଙ୍କଠାରେ ଉଭୟ ଗୁଣର କଳାତ୍ମକ ସମନ୍ୱୟ ଘଟାଇବା ପାଇଁ ହେବ ।

ଯାତ୍ରା ମଞ୍ଚନାଟକ ଭଳି ସୀମିତ ସଂଖ୍ୟକ ଦର୍ଶକଙ୍କ ପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ନୁହେଁ । ଏଥିପାଇଁ ଯାତ୍ରାର ଅଭିନେତାଙ୍କୁ କଣ୍ଠସ୍ୱରକୁ ଉଚ୍ଚଗ୍ରାମକୁ ଉଠାଇ ଅଭିନୟ କରିବାକୁ ହୁଏ । ଏହି କାରଣରୁ ଯାତ୍ରା ସଂଳାପରେ ସୁର, ଛନ୍ଦ ଓ କବିତ୍ୱର ଏକ ସମନ୍ୱୟ ଘଟାଯାଇଥାଏ । ଏହା ଦ୍ୱାରା ଯାତ୍ରା ସଂଳାପ ଦୀର୍ଘ ଧ୍ୱନି-ତରଙ୍ଗର ଆକାର ଗ୍ରହଣ କରେ । ମୁକ୍ତାକାଶୀ ମଞ୍ଚରେ ଏହାର ଅଭିନୟ ହେଉଥିବାରୁ ଏବଂ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟର ବ୍ୟବହାର ଏଥିରେ ନଥିବାରୁ ଘଟଣାର ସ୍ଥାନ କାଳ-ପାତ୍ରାଦିର ପରିଚୟ ଉଦ୍ଦୀପନ ବିଭାବ ଆବୃତ ଥାଏ । ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ଆଲୋକର ଅଭାବରୁ ସାତ୍ତ୍ୱିକ ଅଭିନୟର ସୂକ୍ଷ୍ମ ରୂପ ଦେଖାଇବାର ସୁଯୋଗ ନ ଥାଏ । ଏଇ ଅସୁବିଧା ଦୂର କରିବା ପାଇଁ ଯାତ୍ରାକାରଙ୍କୁ ବିଶେଷ କୌଶଳ ଅବଲମ୍ବନ କରିବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ବେତାର ନାଟ୍ୟକାର ଏଥିପାଇଁ ଯାହା କରନ୍ତି, ଯାତ୍ରାକାରଙ୍କୁ ମଧ୍ୟ ତାହାହିଁ କରିବାକୁ ପଡ଼େ । ଆବେଗପୂର୍ଣ୍ଣ ବିବୃତିମୂଳକ ଅଥବା ଚିତ୍ରଧର୍ମୀ ସଂଳାପ ସାହାଯ୍ୟରେ ସେ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟର ଓ ଆଲୋକର ଅଭାବଜନିତ ଦୈନ୍ୟ ଦୂର କରିବା ନିମନ୍ତେ ଚେଷ୍ଟାକରନ୍ତି । ବାସ୍ତବ ଚକ୍ଷୁରେ ଯାହା ଦୃଶ୍ୟ ହୁଏ ନାହିଁ, ଶବ୍ଦଚିତ୍ର ସାହାଯ୍ୟରେ ତାକୁ କଳ୍ପନାର ନେତ୍ର ନିକଟରେ ଉଦ୍‌ଭାସିତ କରିବାକୁ ଉଦ୍ୟମ କରନ୍ତି । ଏଇ କାମଟି ସହଜ ନୁହେଁ । ଚରିତ୍ରକୁ ସ୍ୱାଭାବିକତାର ସୀମାମଧ୍ୟରେ ରଖି ତାହାଦ୍ୱାରା ବର୍ଣ୍ଣନା ଓ ବିଶ୍ଳେଷଣର କାର୍ଯ୍ୟ କରାଇବା – କେବଳ ପ୍ରତିଭାଧାରୀ ସ୍ରଷ୍ଟାଙ୍କ ପକ୍ଷରେହିଁ ସମ୍ଭବ ହୋଇପାରେ ।

ଯାତ୍ରା ଓ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ କିଛି ପାର୍ଥକ୍ୟ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇଥାଏ, ଯଦିଓ ଆମ ରାଜ୍ୟରେ ଯାତ୍ରାର ଉଦାର ସଂଜ୍ଞା ତଳେ ଗୀତିନାଟ୍ୟ, ଗୀତାଭିନୟ, ଲୀଳା, ସୁଆଙ୍ଗ ଇତ୍ୟାଦି ସମସ୍ତ ନାଟ୍ୟରୂପ ପରିଚିତ ହୁଅନ୍ତି । ଆମ ଏଠାରେ 'ଯାତ୍ରା'କୁ ଅପେରା ନାମରେ ମଧ୍ୟ ପରିଚିତ କରାଯାଇଥାଏ; ମାତ୍ର ଯାତ୍ରା ମୁକ୍ତାକାଶୀ ଅଭିନୟ ହୋଇଥିବାବେଳେ ସେ ଦେଶର ଅପେରା ଆବଦ୍ଧ ମଂଚରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥାଏ । ତେବେ ଅପେରା ଓ ଯାତ୍ରାର ବିଷୟବସ୍ତୁ ପ୍ରାୟ ଏକାଭଳି । ଏହା ସାଧାରଣତଃ ପୌରାଣିକ କିମ୍ବା ଐତିହାସିକ ହୋଇଥାଏ । ସପ୍ତଦଶ ଶତକରେ ଇଂଲିଶ୍ ଅପେରା "Was never anything more than a romantic play with a great deal of incidental music" । ଯାତ୍ରା ମଧ୍ୟ ସେଇଭଳି ଗୀତବହୁଳ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ନାଟକ । ଏଭଳି ଯାତ୍ରାରେ ସଂଗୀତ ଓ ସଂଳାପ ସମାନଭାବରେ ଅଂଶଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ । ସଂଳାପ ଯେଉଁ ଭାବକୁ ଉଦ୍ରିକ୍ତ କରେ, ସଙ୍ଗୀତ ସେଇ ଭାବକୁ ସୁରର ତୀବ୍ର ଉଦ୍ଦୀପନାଦ୍ୱାରା ଦର୍ଶକମଣ୍ଡଳୀ ଭିତରେ ସଞ୍ଚାରିତ କରିଦିଏ । ଏହି କାରଣରୁ ଯାତ୍ରା-ନାଟକରେ ସଂଗୀତ ସଂଳାପର ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ପରିପୂରକ । ଯାତ୍ରା ସହିତ ଗୀତିନାଟ୍ୟର ଆକୃତିଗତ ଓ ଧର୍ମଗତ ଐକ୍ୟ ରହିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଉଭୟ ମଧ୍ୟରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଛି । ଊନବିଂଶ ଶତକର ଶେଷ ପାଦରେ ବଂଗ ଦେଶରେ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ମଂଚରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଛି । ପାର୍ଶୀ ଥିଏଟରରେ ଅଭିନୀତ ହେଉଥିବା ଅଧିକାଂଶ ନାଟକ

Digitized by srujanika@gmail.com

ମଧ୍ୟ ଗୀତିନାଟ୍ୟଶ୍ରେଣୀର । ଆମ ରାଜ୍ୟରେ ଅବଶ୍ୟ ଗୀତିନାଟ୍ୟ କହିଲେ ଆମେ ଖୋଲା ଆସର୍‌ରେ ଅଭିନୀତ ହେଉଥିବା ବୈଷ୍ଣବ ପାଣି, ବାଳକୃଷ୍ଣ ମହାନ୍ତି କିମ୍ବା ଗୋପାଳଦାସ, ଜଗନ୍ନାଥ ପାଣିଙ୍କ ଗୀତିନାଟ୍ୟଗୁଡ଼ିକୁ ବୁଝିଥାଉ । ହୁଏତ ଏସବୁ ରଚନାରେ ଆଦୌ ଗଦ୍ୟ ସଂଳାପ ରହୁ ନ ଥିଲା, କିମ୍ବା ତାହାର ପରିମାଣ ଅତି ସାମାନ୍ୟ ଥିଲା । ମାତ୍ର ଯାତ୍ରା ନାଟକରେ ବରାବର ଗଦ୍ୟ ସଂଳାପର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଆସିଛି ।

କ୍ରମେ ଯାତ୍ରାରେ ପୌରାଣିକ ଏବଂ ଐତିହାସିକ ବିଷୟ ସହିତ ସାମାଜିକ ବିଷୟ ମଧ୍ୟ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି; ମାତ୍ର ତାହା ବହୁତ ପରେ । ନାଟକର ଏକ ପ୍ରଜାତି ହିସାବରେ ବୈଦିକ୍ ଯୁଗରୁ ଏହାର ସୃଷ୍ଟି ବୋଲି କୁହାଯାଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଏହା ଏକାନ୍ତ ଭାବରେ ପୂର୍ବଭାରତ, ବିଶେଷ କରି ଓଡ଼ିଶା, ଆସାମ ଓ ପଶ୍ଚିମ-ବଙ୍ଗ ପ୍ରଦେଶ ମଧ୍ୟରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ହୋଇ ରହିଯାଇଛି । ପ୍ରତ୍ୟେକ ପ୍ରଦେଶରେ ଏହାର ରୂପଗତ ବିଭିନ୍ନତା ରହିଛି । ଆସାମର ଶଙ୍କର ଦେବ (ପଞ୍ଚଦଶ ଶତକ) ଏବଂ ତାଙ୍କର ଶିଷ୍ୟ ମାଧବ ଦେବ ଯେଉଁ 'ଅଙ୍କିଆନାଟ' ଆରମ୍ଭ କଲେ, ଏବଂ ଯେଉଁଥିପାଇଁ ସେ ଓଡ଼ିଶାରୁ ପ୍ରେରଣା ସଂଗ୍ରହ କରିଥିଲେ, ତାହାକୁ ସେଠାରେ 'ଯାତ୍ରା' ବୋଲି କୁହାଯାଏ । କାଳୀ ଦମନ ଯାତ୍ରା, ଅର୍ଜୁନ ଭଞ୍ଜନ ଯାତ୍ରା, ଜନ୍ମଯାତ୍ରା ପ୍ରଭୃତି ବହୁ ଯାତ୍ରା ସେଠାରେ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା । ବଙ୍ଗ-ଦେଶରେ ମଧ୍ୟ ବିଦ୍ୟାସୁନ୍ଦର ଯାତ୍ରା (ଓଡ଼ିଶାର ଗୋପାଳ ଦାସ ବା ଗୋପାଳ ଉଡ଼େଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଯୋଜିତ) ବେଶ୍ ଲୋକପ୍ରିୟ । ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ ବଙ୍ଗରେ 'ନାଟ ଗୀତ' ନାମକ ନାଟକର ଏକ ପ୍ରଜାତି ଥିଲା । ଏହା ନୃତ୍ୟ-ଗୀତ-ବାଦ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ଥିଲା ଏବଂ ତହିଁରେ ଗଦ୍ୟ ସମ୍ବାଦ ଆଦୌ ନ ଥିଲା । ଏହା କୃଷ୍ଣ-ଯାତ୍ରାର ମୂଳ ବୋଲି ଅନୁମାନ କରାଯାଇଥାଏ । ଚୈତନ୍ୟଙ୍କ ଦ୍ୱାରା କୃଷ୍ଣ-ଯାତ୍ରାର ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିଲା ବୋଲି କୁହାଯାଏ । ସେ ସନ୍ନ୍ୟାସ ନେବା ପୂର୍ବରୁ ଓ ପରେ ଯାତ୍ରା-ନାଟକରେ ଅଭିନୟ କରୁଥିଲେ । ବୃନ୍ଦାବନ ଦାସଙ୍କ ରଚିତ 'ଚୈତନ୍ୟ ଭାଗବତ'ରେ ସେ ନିଜେ ରୁକ୍ମିଣୀ ଭୂମିକାରେ ଅଭିନୟ କରୁଥିଲେ ବୋଲି ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି । ଏହା ୧୫୦୭ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦର ଘଟଣା । ଏହା ବଂଗର ପ୍ରଥମ କୃଷ୍ଣଗାଥା-ଆଧାରିତ ଲୋକଯାତ୍ରା ବୋଲି ଆଶୁତୋଷ ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟ ତାଙ୍କର 'Folk-lore of Bengal' ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି । କୃଷ୍ଣଦାସ କବିରାଜ-ବିରଚିତ 'ଚୈତନ୍ୟଚରିତାମୃତ' ଗ୍ରନ୍ଥରେ ମଧ୍ୟ ଚୈତନ୍ୟଙ୍କ ନାଟ୍ୟପ୍ରେମ କଥା କୁହାଯାଇଛି ।

'କଭୁ ପ୍ରେମାବେଶେ କରେନ୍ ଗଣକୀର୍ତ୍ତନ, କଭୁ ଭାବାବେଶେ ରାସଲୀଳାନୁକରଣ' ପ୍ରଭୃତି ବର୍ଣ୍ଣନାରୁ ଏହା ପ୍ରମାଣିତ ହୁଏ । ଚୈତନ୍ୟଙ୍କ ଶିଷ୍ୟ ରାୟ ରାମାନନ୍ଦ, ରୂପଗୋସ୍ୱାମୀ କୃଷ୍ଣଗାଥା-ଆଧାରରେ ନାଟକ ଲେଖିଛନ୍ତି । ଗଜପତି ପ୍ରତାପରୁଦ୍ର ଦେବ ନାଟ୍ୟ ପ୍ରଦର୍ଶନକୁ ଉତ୍ସାହିତ କରୁଥିଲେ । ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ ଯେ, କୃଷ୍ଣଯାତ୍ରାର ପ୍ରାଥମିକ ବିକାଶ ଓଡ଼ିଶାରୁହିଁ ହୋଇଥିଲା । କ୍ରମେ ଏହା ଅନ୍ୟ ପ୍ରଦେଶକୁ ପ୍ରସାରିତ ହୋଇ ଏଥିରେ କାଳକ୍ରମେ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ବିଷୟ ମଧ୍ୟ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । 'ଚଣ୍ଡୀମଙ୍ଗଳ'କୁ ଆଧାର କରି ଚଣ୍ଡୀଯାତ୍ରା, 'ବେହୁଲା' କାହାଣୀ ଅବଲମ୍ବନରେ ଭସାଣିଯାତ୍ରା, 'ମନସା' କାହାଣୀରୁ ବିଷହରୀ ଯାତ୍ରା ପ୍ରଭୃତି ବଂଗ ଦେଶରେ ରଚିତ ହୋଇଛି । କ୍ରମଶଃ ଏଥିରେ ସାମାଜିକ, ରାଜନୈତିକ ବିଷୟ ମଧ୍ୟ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ସ୍ୱାଧୀନତା ସଂଗ୍ରାମର ଚିତ୍ର ସ୍ୱଦେଶୀ ଯାତ୍ରାରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଇଂରେଜ ସରକାରଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଏହା ନିଷିଦ୍ଧ

Digitized by srujanika@gmail.com

ହୋଇଥିଲା । କ୍ରମେ ଏଥିରେ ସମସାମୟିକ ବହୁ ବିଷୟ ମଧ୍ୟ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ଯାତ୍ରା ମେଲୋଡ୍ରାମାଟିକ୍, ଆବେଗପ୍ରଧାନ ଓ ଉଚ୍ଚ ସ୍ୱରଗ୍ରାମର ନାଟକ । ଏହା କେବଳ ପୁରୁଷ ଅଭିନେତାମାନଙ୍କୁ ନେଇ ଅଭିନୀତ ହେଉଥିଲା । ଶ୍ରୀଧର ସ୍ୱାମୀ ନିଜର 'ଶିବଲୀଳାମୃତ' (୧୭୧୮ ଖ୍ରୀ.ଅ) ନାମକ ଗ୍ରନ୍ଥରେ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେଇଥିଲେ– ''ଯେଉଁ ଦର୍ଶକ ନାରୀଭୂମିକାରେ ପୁରୁଷମାନଙ୍କୁ ଦେଖନ୍ତି, ସେମାନେ ନର୍କଗାମୀ ହୁଅନ୍ତି । ଏଭଳି ଅଭିନେତାକୁ ଦେଖିଲେ ପବିତ୍ର ସ୍ନାନ କରିବା ଉଚିତ ।'' ଏଇ ଭଳି ଏକ ମନ୍ତବ୍ୟ ସତ୍ତ୍ୱେ ଲୋକନାଟକର ସମସ୍ତ ବିଭାଗରେ ଆବହମାନକାଳରୁ ନାରୀଭୂମିକାରେ ପୁରୁଷମାନେହିଁ ଅଭିନୟ କରିଆସୁଥିଲେ । ଏବେ ମଧ୍ୟ ଅବସ୍ଥାର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ପରିବର୍ତ୍ତନ ହୋଇନାହିଁ । ନାରୀମାନେ କେଉଠିଁ କେଉଠିଁ ଲୋକନାଟକର ଆସରରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କଲେଣି ।

ଯାତ୍ରା ମୁକ୍ତାକାଶୀ ଅଭିନୟ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଚାରିଆଡ଼େ ଦର୍ଶକ ବସନ୍ତି । ମଂଚର ଗୋଟିଏ ପଟେ ବାଦ୍ୟକାରମାନେ ଆସନ ଗ୍ରହଣ କରନ୍ତି । ଅଦୂରରେ ଅବସ୍ଥିତ ବେଶଗୃହରୁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ମଝି ଦେଇ ଅଭିନେତାମାନେ ଆସରକୁ ଆସନ୍ତି । ପୌରାଣିକ ଏବଂ ଐତିହାସିକ ଚରିତ୍ର ପାଇଁ ଉପଯୁକ୍ତ ବର୍ଣ୍ଣାଢ୍ୟ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ପୋଷାକର ବ୍ୟବସ୍ଥା ଥାଏ । ନୃତ୍ୟ, ଗୀତ, ଖଣ୍ଡା ଯୁଦ୍ଧ ଇତ୍ୟାଦି ଏଥିରେ ପର୍ଯ୍ୟାପ୍ତ ପରିମାଣରେ ଥାଏ । ଓଡ଼ିଶାରେ ଯାତ୍ରାଭିନୟ ବହୁ ପ୍ରାଚୀନ ବୋଲି ସୂଚନା ମିଳୁଥିଲେହେଁ ଐତିହାସିକତାଦୃଷ୍ଟିରୁ ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀ ପୂର୍ବରୁ ଏହାର ସ୍ଥିତି ସମ୍ପର୍କରେ କୌଣସି ପ୍ରମାଣ ମିଳେ ନାହିଁ । ଓଡ଼ିଶାର ଯାତ୍ରା, ଲୀଳା ପ୍ରଭୃତି ଦ୍ୱାରା ଶଙ୍କର ଦେବ ଏବଂ ଚୈତନ୍ୟ ଦେବ ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଥିଲେ ବୋଲି କୁହାଯାଉଛି । 'ବାରଭାଇ ଆଖଡ଼ା' ବୋଲି ଯେଉଁ ଲୋକୋକ୍ତି ଆମ ଏଠାରେ ପ୍ରଚଳିତ ଅଛି, ତହିଁରୁ ସେ ଯୁଗରେ ଯାତ୍ରା ଏକ ପାରିବାରିକ ଶିଳ୍ପ ଥିଲା ବୋଲି ପ୍ରମାଣିତ ହେଉଛି । ଏହା ଆଦୌ ବ୍ୟୟ ବହୁଳ ନ ଥିଲା । ଯଥାସମ୍ଭବ ପରିବାର ଭିତରେହିଁ ଏହାକୁ ସୀମାବଦ୍ଧ କରି ରଖାଯାଉଥିଲା । ଦୁଇପକ୍ଷର ରାଜା, ରାଣୀ, ମନ୍ତ୍ରୀ, କଟୁଆଳ, ଦ୍ୱାରୀ ଏବଂ ସହଯୋଗୀ ଦୁଇ ଜଣଙ୍କୁ ନେଇ ବାର ଜଣରେ ଦଳଟି ସ୍ୱୟଂସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ହେଉଥିଲା । ଯଥାସମ୍ଭବ ସ୍ଥାନୀୟ ଉପାଦାନରେହିଁ ବେଶଭୂଷା ସମ୍ପନ୍ନ ହେଉଥିଲା । ମଶାଲର ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ଆଲୋକରେ ଗାଁଦାଣ୍ଡରେ, ଦୋଳମଣ୍ଡପ ସମ୍ମୁଖରେ, କିନ୍ତୁ କୌଣସି ଉନ୍ମୁକ୍ତ ପ୍ରାନ୍ତରରେ ଯାତ୍ରାର ଆସର ବସୁଥିଲା । ଅଭିନୟର ମାନ ଏତେ ଉଚ୍ଚ ହେଉଥିଲା ଯେ, ଦର୍ଶକ ମନ୍ତ୍ରମୁଗ୍ଧ ହୋଇ ସାରାରାତି ବସି ଏହି ଅଭିନୟ ଦେଖୁଥିଲେ । ଆଜି ଆମକୁ ଆଶ୍ଚର୍ଯ୍ୟ ମନେହୋଇପାରେ ଯେ, ଏତେ ଅଳ୍ପ ଉପାଦାନରେ ଅଭିନେତାମାନେ କିଭଳି ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ କରି ରଖୁଥିଲେ । ମାତ୍ର ଏହା ସତ୍ୟ । ଆଜି ଓଡ଼ିଶାରେ କୌଣସି ଯାତ୍ରାର ଅଭିନୟ କରାଯାଉ ନାହିଁ ।

(୬) ବେତାର-ନାଟକ – ଦୃଶ୍ୟଧର୍ମିତା ନାଟକର ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷଣ ହୋଇଥିବାରୁ ନାଟକକୁ କୁହାଯାଏ ଦୃଶ୍ୟ-କାବ୍ୟ । ବେତାର ଏକ ଶ୍ରାବ୍ୟମାଧ୍ୟମ ଏବଂ ତେଣୁ ଏଥିରୁ ଯେଉଁ ନାଟକ ପ୍ରଚାରିତ ହୁଏ, ଶୁଣି ଶୁଣି ତାହାକୁ ଉପଭୋଗ କରାଯାଇଥାଏ । ତେଣୁ ଏହାକୁ କେହି କେହି ନାଟକର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ଦେବାକୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୁଅନ୍ତି ନାହିଁ । ଏ ବିଷୟରେ ଦୁଇଟି ମତବାଦ ଏବେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରଚଳିତ । ଗୋଟିଏ ଗୋଷ୍ଠୀ ଏହାକୁ ନାଟକର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ଦେବାକୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ଥିଲାବେଳେ, ଅନ୍ୟ ଗୋଷ୍ଠୀ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଏହା ମାନନ୍ତି ନାହିଁ । ଆମ ମତରେ କେବଳ ଦୃଶ୍ୟ-ଧର୍ମିତାକୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ, ନାଟକର ଅନ୍ୟ ସମସ୍ତ ଗୁଣ ଏଥିରେ ପୂର୍ଣ୍ଣମାତ୍ରାରେ ବିଦ୍ୟମାନ । ଦୃଶ୍ୟମାନତା ଯେ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଅନୁପସ୍ଥିତ ଥାଏ, ଏହା ମଧ୍ୟ ନୁହେଁ । ଯାତ୍ରାନାଟକ ବା ଗୀତିନାଟ୍ୟରେ ଯେଉଁଭଳି ସଂଳାପକୁ ଦୃଶ୍ୟପଟର, ଭାବର, ପରିବେଶର ଭୂମିକା ତୁଲାଇବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ, ଏଠାରେ ମଧ୍ୟ ତାହାହିଁ ହୁଏ । ନାଟ୍ୟକାର ସଂଳାପ ସାହାଯ୍ୟରେ ସବୁ କିଛି କରନ୍ତି । ବେତାର-ନାଟକର ଦର୍ଶକ (ଶ୍ରୋତା) ନିଜ ଘରେ ବା ସେଇଭଳି କୌଣସି ସ୍ଥାନରେ ଦଳ ଦଳ ହୋଇ ବା ଏକାକୀ- ବସିଥାଆନ୍ତି କିମ୍ବା ଶୋଇଥାଆନ୍ତି । ଅଭିନେତା ମାଧ୍ୟମରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଏକ ଅଦୃଶ୍ୟ ଶବ୍ଦତରଂଗ ସୃଷ୍ଟିକରି ନାଟ୍ୟକାର ଶ୍ରୋତା ଏବଂ ଅଭିନେତାଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଯୋଗାଯୋଗର ଏକ ସେତୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରନ୍ତି । ଏଣୁ ପ୍ରକାଶ୍ୟ ବସ୍ତୁ ଶବ୍ଦରେ ପରିଣତ କରିବାର ଶକ୍ତି ଯାହାର ଯେତେ ଅଧିକ, ବେତାର ନାଟ୍ୟକାର ରୂପରେ ସେ ସେତେ ସାର୍ଥକ ଓ ନିପୁଣ । ବିଭାବ-ଅନୁଭାବ-ସଞ୍ଚାରୀ ଭାବକୁ ନାଟ୍ୟକାର ଯେତିକି ପରିମାଣରେ ଶବ୍ଦଧ୍ୱନିରେ ପରିଣତ କରିପାରନ୍ତି,ସେତିକି ପରିମାଣରେ ତାଙ୍କୁ ସଫଳତା ମିଳେ । ଶ୍ରୋତାର 'ଶ୍ରୁତି' ଛଡ଼ା ଏଠାରେ ନାଟ୍ୟକାର ଅନ୍ୟ ଇନ୍ଦ୍ରିୟସ୍ପର୍ଶ କରିପାରନ୍ତି ନାହିଁ ବୋଲି ତାଙ୍କୁ ଶ୍ରୁତିମାଧ୍ୟମରେ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଇନ୍ଦ୍ରିୟକୁ ପରୋକ୍ଷଭାବେ ସ୍ପର୍ଶ କରିବାକୁ ହୁଏ । ବେତାର ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ପାଖରେ 'ରାତିର ଦୃଶ୍ୟ' କହିଲେ ଝିଙ୍କାରୀର ଶବ୍ଦ, ବିଲୁଆର ବୋବାଳି, ଲଣ୍ଠନ ଟର୍ଚ୍ଚ କିମ୍ବା ଅନ୍ଧାର ଶବ୍ଦର ଉଲ୍ଲେଖ ମଧ୍ୟରେ ସୀମିତ । ଏହିଭଳି ମାତ୍ର ଶବ୍ଦ ସଂକେତର ପ୍ରୟୋଗ କରି ନାଟ୍ୟକାର ଶ୍ରୋତାଙ୍କ ଆଖିରେ 'ରାତି'ର ରୂପ ଫୁଟାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକରନ୍ତି । ତାଙ୍କ ପାଖରେ ଜନତାର ଭିଡ଼-କଳକୋଳାହଳ, ଝଡ଼-ଶବ୍ଦର ଝଙ୍କାର, ନଦୀ-ଜଳର କଳକଳ ଶବ୍ଦ ବା ନାଉରିଆର କାତ ବା ଆହୁଲା ଚାଳନାର ଶବ୍ଦ, ସମୁଦ୍ର-ଢେଉର ଗର୍ଜନ ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥାଏ । ମୋଟ କଥା ହେଉଛି, ଯାହା ଶବ୍ଦ ସଂକେତ ଦ୍ୱାରା ବ୍ୟକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ, ବେତାର-ନାଟ୍ୟକାର କେବଳ ତାକୁହିଁ ଭଲଭାବରେ ପ୍ରକାଶ କରିପାରନ୍ତି । ଯେଉଁଠି ଏହାର ସୁଯୋଗ ନ ଥାଏ, ଅଥଚ ତାକୁ ଉପସ୍ଥାପିତ ନ କଲେ ନ ହୁଏ, ଏଭଳି କ୍ଷେତ୍ରରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ବର୍ଣ୍ଣନାର ସାହାଯ୍ୟ ନେବାକୁ ହୁଏ । ଏଇଥିପାଇଁ ବେତାର-ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଶବ୍ଦ ନିର୍ବାଚନ ସମୟରେ ବିଶେଷ ସତର୍କ ହେବାକୁ ହୁଏ ଏବଂ ଚିତ୍ରଧର୍ମୀ ଆବେଗପୂର୍ଣ୍ଣ ଶବ୍ଦ ଉପରେ ଅଧିକ ନିର୍ଭର କରିବାକୁ ହୁଏ । ନାଟକର ସମୟ ସୀମିତ; ବେତାର-ନାଟକର ସମୟ ଆହୁରି ସୀମାବଦ୍ଧ । ଅଳ୍ପ ସମୟ ଭିତରେ ତହିଁରେ ରସ-ନିଷ୍ପତ୍ତି ଘଟାଇବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ଏହି କାରଣରୁ ବିରାଟ କାହାଣୀ, ଉପକାହାଣୀ ସମନ୍ୱିତ ଏକ ବୃତ୍ତ ଏଥିପାଇଁ ଆଦୌ ଉପଯୁକ୍ତ ନୁହେଁ । ଚରିତ୍ର ଲିପିରେ ନାଟକ ଭଳି ଏତେ ବେଶୀ ଚରିତ୍ର ନେବାର ସ୍ୱାଧୀନତା ମଧ୍ୟ ତାଙ୍କର ନ ଥାଏ । ସରଳ ଏକ ବୃତ୍ତ ଏବଂ ସ୍ୱଳ୍ପସଂଖ୍ୟକ ଚରିତ୍ରହିଁ ହେଉଛି ବେତାର-ନାଟକର ପ୍ରଧାନ ଧର୍ମ । ବେତାର-ନାଟକର ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରିବାକୁ ଯାଇ କୁହାଯାଇଛି, " A Radio play is a play addressed to the ear, not to the eye, enhanced with effects, to add as much realism as the producer thinks fit." ଅଭିନେତାମାନେ ଏଠାରେ ଦେଖାଯାଆନ୍ତି ନାହିଁ; ଶ୍ରୁତିମାଧ୍ୟମରେ ଶ୍ରୋତା ତାଙ୍କ ସହିତ ଯୋଗାଯୋଗ କରେ । କାମଟି ଖୁବ୍

Digitized by srujanika@gmail.com

ସରଳ କିମ୍ବା ସହଜ ନୁହେଁ । ଉଭୟ ନାଟ୍ୟକାର ଏବଂ ପ୍ରଯୋଜକ ତାଙ୍କ ହାତପାଖରେ ଯାହା ଯାହା ସାଧନ ଉପଲବ୍ଧ ସେସବୁକୁ ଶ୍ରାବ୍ୟ-କାବ୍ୟକୁ ଦୃଶ୍ୟ-କାବ୍ୟରେ ପରିଣତ କରିବା କାର୍ଯ୍ୟରେ ଲଗାଇପାରିଲେହିଁ ବେତାର-ନାଟକ ସଫଳ ହେବ ।

ନାଟକ ପାଇଁ କାହାଣୀର ବଳିଷ୍ଠତା ଯେମିତି କାମ୍ୟ, ବେତାର-ନାଟକ ପାଇଁ ମଧ୍ୟ ଠିକ୍ ସେମିତି । ତେବେ ମନେରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, କାହାଣୀର ଆବେଦନ ହେଉଛି ଶ୍ରୋତାଙ୍କର କଳ୍ପନା ପାଇଁ । ତେଣୁ ଏହାକୁ ଯଥାସମ୍ଭବ ସରଳ କରିବାକୁ ହେବ । କାହାଣୀର ଗୁଣାତ୍ମକ ମାନହିଁ ଶ୍ରୋତାଙ୍କର ମନୋଯୋଗ ଆକର୍ଷଣ କରିପାରେ । ବେତାର-ନାଟକ, ଜଟିଳ କଥାବସ୍ତୁ, ଅଳଙ୍କାରପୂର୍ଣ୍ଣ କଠିନ ଶବ୍ଦବିଶିଷ୍ଟ ଦୀର୍ଘ ସଂଳାପ ଏବଂ ବହୁ ଚରିତ୍ର ବିଶିଷ୍ଟ ହେଲେ ସଫଳ ନ ହେବାର ଆଶଙ୍କା ଥାଏ । ବେତାର-ନାଟକର ପ୍ରଥମ ପାଞ୍ଚ ମିନିଟ୍ ହେଉଛି ଅତ୍ୟନ୍ତ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ଏହା ଯଦି ପ୍ରଥମରୁ ଶ୍ରୋତାଙ୍କୁ ବସାଇ ରଖି ନ ପାରିଲା, ତାହାହେଲେ ସେ ଯେକୌଣସି ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ରେଡ଼ିଓ ବନ୍ଦ କରିଦେବାର ସମ୍ଭାବନା ଥାଏ । ପ୍ରଥମ ଯୁଦ୍ଧରେ ବିଜୟ ଲାଭ କଲେ ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାର ନାଟକ ଉପରୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ ଛାଡ଼ିଦେବାର ବିଳାସିତା କରିପାରନ୍ତି ନାହିଁ । ନାଟକ ନିଜ ଯୋଗ୍ୟତାରେ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଶ୍ରୋତାମାନଙ୍କର ମନୋଯୋଗ ଆକର୍ଷଣ କରିପାରୁଥିବାର ସାମର୍ଥ୍ୟ ରଖୁଥିବା ଉଚିତ ।

ବେତାର-ନାଟକର ସଫଳତା ବହୁ ପରିମାଣରେ ଏହାର ସଂଳାପ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରେ । ଅଭିନୟର ଚାରୋଟିଯାକ ବିଭାଗ – ଆଙ୍ଗିକ, ବାଚିକ, ସାତ୍ତ୍ୱିକ ଏବଂ ଆହାର୍ଯ୍ୟ –ବେତାର-ନାଟକର ସଂଳାପ; ଅର୍ଥାତ୍ 'ବାଚିକ' ଅଭିନୟମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକାଶ ପାଇବା ଆବଶ୍ୟକ । ସରଳତା ଏବଂ ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦତା ହେଉଛି ବେତାର-ନାଟକର ସଂଳାପର ପ୍ରଧାନ ଧର୍ମ । ଆଳଙ୍କାରିକ, ସାଧୁଶବ୍ଦସମନ୍ୱିତ ସଂଳାପ ବେତାର-ନାଟକ ପାଇଁ ଆଦୌ ଉପଯୁକ୍ତ ନୁହେଁ । ଶ୍ରୋତା କେବଳ ଥରେ ମାତ୍ର ଏହି ସଂଳାପକୁ ଶୁଣିବାର ସୁଯୋଗ ପାଏ । ଅନ୍ୟ ସାଧାରଣ ନାଟକକ୍ଷେତ୍ରରେ ଦରକାର ହେଲେ ସେ ଏହାକୁ ଏକାଧିକ ଥର ପଢ଼ିପାରେ । ବିଶେଷକରି ମଂଚ ନାଟକକ୍ଷେତ୍ରରେ ଦର୍ଶକ ସଂଳାପର ଅକୁହା କଥା ଅଭିନେତାର ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟରୁ ମଧ୍ୟ ବୁଝିନିଏ । ମାତ୍ର ବେତାର-ନାଟକରେ ଏ ସୁଯୋଗ ନ ଥାଏ । ଏଥିପାଇଁ ବେତାର-ନାଟକର ଚରିତ୍ର ପାଇଁ ସଂଳାପ ଯୋଜନା କଲାବେଳେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଅତ୍ୟନ୍ତ ସତର୍କ ହେବାକୁ ପଡ଼େ । ବେତାର ସଂଳାପ ପାଇଁ ଦୁଇ ପ୍ରକାର ପ୍ରୟୋଗ ବିଧି ରହିଛି – (କ) ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିଧର୍ମୀ ସଂଳାପ ଓ (ଖ) ବର୍ଣ୍ଣନା-ଧର୍ମୀ ସଂଳାପ ।

ଶବ୍ଦାବଳୀମାଧ୍ୟମରେ ଚରିତ୍ରର କ୍ରିୟା-ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ପ୍ରକାଶ କରିବାହିଁ ହେଉଛି ସଂଳାପର ଧର୍ମ । ବେତାର ପାଇଁ ସଂଳାପ ଯଥାସମ୍ଭବ ବାସ୍ତବ, ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ଏବଂ ସୂଚନାଧର୍ମୀ ହେବା ଉଚିତ । ଏହାଛଡ଼ା ଅର୍ଥବହ ଏବଂ ସୁ-ଉଚ୍ଚାର୍ଯ୍ୟ ସଂଳାପ ମଧ୍ୟ ବେତାର-ନାଟକର ମୂଲ୍ୟ ବଢ଼ାଇଥାଏ । ସେଥିପାଇଁ ଦୀର୍ଘ ଆଳଙ୍କାରିକ ସାହିତ୍ୟିକ ଭାଷା ବଦଳରେ ଯଥାସମ୍ଭବ କଥିତ ଭାଷାର ବ୍ୟବହାର କରାଯିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଯଦିଓ ଏ ବିଷୟରେ ପଣ୍ଡିତମାନଙ୍କର ମତଦ୍ୱୈଧ ରହିଛି, ତେବେ ଯେଉଁ ଭାଷାସାହାଯ୍ୟରେ ଚରିତ୍ରକୁ ଭଲ ଭାବରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିହେବ, ତାହାହିଁ ବେତାର-ନାଟକ ପାଇଁ ଉପଯୁକ୍ତ ସଂଳାପ ବୋଲି ଧରିନିଆଯାଇପାରେ । ଏଥିପାଇଁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପରେ ସାହିତ୍ୟିକ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଭାଷା କିମ୍ବା ଦୈନନ୍ଦିନ ଜୀବନରେ ବ୍ୟବହୃତ ଭାଷା ବଦଳରେ ଏକ ମଧ୍ୟମ ପନ୍ଥା ଆବିଷ୍କାର କରିବାକୁ ହୁଏ; ଅର୍ଥାତ୍ ଉଭୟ ଶୈଳୀର ଏକ ସମନ୍ୱୟ ଘଟାଇବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ଜଣେ ଶକ୍ତିଧର ନାଟ୍ୟକାରହିଁ କେବଳ ଏହା କରିପାରନ୍ତି ।

ବ୍ୟାପ୍ତି ବଦଳରେ ସଂକ୍ଷିପ୍ତି ହେଉଛି ଏଠାରେ ସୁସଂଳାପର ଅନ୍ୟ ଏକ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ । ସମୟର ସ୍ୱଳ୍ପତାଦୃଷ୍ଟିରୁ ବେତାର-ନାଟକର ପ୍ରତ୍ୟେକ ସେକେଣ୍ଡ ହେଉଛି ମୂଲ୍ୟବାନ୍ । ଯଥାଯଥ, ଅର୍ଥବହ ଶବ୍ଦ ଗୁମ୍ଫନହିଁ ନାଟ୍ୟକାହାଣୀରେ ଗତି ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ଏଠାରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଶବ୍ଦପାଣ୍ଡିତ୍ୟ, ଆଲଙ୍କାରିକ ଦକ୍ଷତା ଇତ୍ୟାଦି ଦେଖାଇବାର ସୁଯୋଗ ନ ଥାଏ । ଯେଉଁଭଳି ବ୍ୟଙ୍ଗଚିତ୍ର (Cartoon)ରେ ସାମାନ୍ୟ ଗୋଟିଏ ରେଖା ବିପୁଳ ଚିନ୍ତାଧାରାର ପ୍ରକାଶକ ହୋଇଥାଏ ଠିକ୍ ସେଇଭଳି କ୍ଷୁଦ୍ର କ୍ଲୃପ୍ତ, ଟେଲିଗ୍ରାଫିକ୍, ବୌଦ୍ଧିକ ଏବଂ ଅର୍ଥବହ ସଂଳାପ ଶ୍ରୋତାଙ୍କୁ ତାହା ସହିତ ଭସାଇନେଇଯାଏ । ବେତାର-ନାଟକର ସଂଳାପ ଶ୍ରୋତାର ମର୍ମକୁ ସ୍ପର୍ଶ କରିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଶ୍ରୋତା ଯଦି ସଂଳାପ ସହିତ ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ହୋଇପାରେ ଏବଂ ନାଟ୍ୟକାରର ଆବେଗ ଉଷ୍ଣ ସ୍ପର୍ଶ ଏହା ମାଧ୍ୟମରେ ଅନୁଭବ କରିପାରେ, ତାହାହେଲେ ଏହା ତାକୁ ଗଭୀରଭାବରେ ଆଲୋଡ଼ିତ କରେ । ପ୍ରବାହରେ ନିରବଚ୍ଛିନ୍ନତା ସଂଳାପର ଅନ୍ୟ ଏକ ଆକର୍ଷଣୀୟ ଦିଗ । ଶବ୍ଦ ଏବଂ ବାକ୍ୟର ସୁସମୃଦ୍ଧ ଉପସ୍ଥାପନହିଁ ନାଟ୍ୟ ସଂଳାପରେ ସାବଲୀଳତା ସୃଷ୍ଟି କରେ । ଶ୍ରୋତାଙ୍କୁ ଆକୃଷ୍ଟ କରିବାର ଏହା ଅନ୍ୟ ଏକ ଉପାୟ ।

ସୂଚନାତ୍ମକତା ହେଉଛି ବେତାର ସଂଳାପର ଅନ୍ୟ ଏକ ଗୁଣ । ମଂଚ ନାଟକରେ ନିଜକୁ ସ୍ପଷ୍ଟଭାବରେ ବ୍ୟକ୍ତ କରିବାର କିଛି ସୁଯୋଗ ଅବଶ୍ୟ ଥାଏ; ମାତ୍ର ବେତାର-ନାଟକର ସମୟ ଯେହେତୁ ମାତ୍ର ଅଧଘଣ୍ଟା କିମ୍ବା ଘଣ୍ଟାଏ; ତେଣୁ ସେଠାରେ ଯେତେ ସ୍ୱଳ୍ପ ଶବ୍ଦପ୍ରୟୋଗ କରି ନାଟ୍ୟକାର ଯେତେ ଅଧିକ ଭାବ ପ୍ରକାଶ କରିପାରିବେ, ସେତେ ଅଧିକ ସଫଳ ହେବେ । ଏଥିପାଇଁ ଲଘୁ ବ୍ୟଞ୍ଜନାତ୍ମକ ସୂଚନାଧର୍ମୀ ଶବ୍ଦ ଓ ବାକ୍ୟ-ଚୟନହିଁ ହେବ ତାଙ୍କ ପାଇଁ ସର୍ବଥା କର୍ତ୍ତବ୍ୟ । ବେତାର-ସଂଳାପ ଏକାଧାରରେ ଶ୍ରୋତାର ଚକ୍ଷୁ ଓ କର୍ଣ୍ଣର ଉପଭୋଗ-ତୃଷ୍ଣା ମେଣ୍ଟାଇବା ନିମନ୍ତେ ସକ୍ଷମ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ସୂଚନା ଧର୍ମୀ ସଂଳାପ ସାହାଯ୍ୟରେ ଏହା ଅନାୟାସରେ କରାଯାଇପାରେ ।

ବର୍ଣ୍ଣନାମାଧ୍ୟମରେ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି ନିମନ୍ତେ ବେତାର-ନାଟକର ସଂଳାପମାଧ୍ୟମରେ ଉଦ୍ୟମ କରାଯାଇଥାଏ । ଏହାରି ସାହାଯ୍ୟରେ ଘଟଣା ଘଟଣା ମଧ୍ୟରେ ଯୋଗସୂତ୍ର ସ୍ଥାପିତ ହୁଏ ଏବଂ ଦୃଶ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନର ସୂଚନା ମଧ୍ୟ ଦିଆଯାଏ । ବେଳେବେଳେ ଅଦୃଶ୍ୟ ଘଟଣାର ବିଶ୍ଳେଷଣ ତଥା ଅପ୍ରକାଶିତ ଚିନ୍ତାର ବ୍ୟାଖ୍ୟା ମଧ୍ୟ ଏହାରି ସାହାଯ୍ୟରେ କରାଯାଏ । ନୂଆ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି ପାଇଁ ଏହାକୁ କାମରେ ଲଗାଯାଏ । ମଞ୍ଚନାଟକର ସେଟିଂ ଯେଉଁ ଭୂମିକା ତୁଲାଇଥାଏ, ବେତାର-ନାଟକର ବର୍ଣ୍ଣନାଧର୍ମୀ ସଂଳାପ ମଧ୍ୟ ତାହାହିଁ କରିଥାଏ ।

ବେତାର-ନାଟକର କାହାଣୀ, ଘଟଣାବଳୀ ସମନ୍ୱୟରେ ଦୃଢ଼ ଏବଂ ଘନ ସନ୍ନଦ୍ଧ ହୋଇଥିବାର ଆଶା କରାଯାଉଥିବାରୁ ଏଥିରେ ଏଭଳି କୌଣସି ଅନାବଶ୍ୟକ ବାକ୍ୟ ସ୍ଥାନ ପାଇବା ଉଚିତ ନୁହେଁ, ଯାହା ନାଟ୍ୟ କାହାଣୀରେ ଗତି ସୃଷ୍ଟି କରିପାରୁନଥିବ, କିମ୍ବା ଚରିତ୍ରଚିତ୍ରଣ ପାଇଁ

Digitized by srujanika@gmail.com

ସହାୟକ ହେଉ ନ ଥିବ । ସଂଳାପ ଚରିତ୍ରକୁ ବ୍ୟକ୍ତ କରିବ, ପରିବେଶର ସୂଚନା ଦେବ ଏବଂ କାହାଣୀରେ ଗତି ସୃଷ୍ଟି କରିବ । ନାଟ୍ୟକାର ଏହାରି ମାଧ୍ୟମରେ ନିଜର ଶକ୍ତି, ସାମର୍ଥ୍ୟ ଓ କୃତିତ୍ୱ ଦେଖାଇବାର ସୁଯୋଗ ପାଇଥାଆନ୍ତି ।

ବେତାର-ନାଟକ ବହୁ ଚରିତ୍ର-ଅଧ୍ୟୁଷିତ ହେବା ଆଦୌ ଉଚିତ ନୁହେଁ । ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏକ କ୍ଷୁଦ୍ର ପରିବେଶରେ ବହୁ ଚରିତ୍ରର ଗତାଗତ ଶ୍ରୋତାମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଏକ ଅସ୍ୱାସ୍ଥ୍ୟକର ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରିବ । ଚରିତ୍ର ସହିତ ଯୋଗାଯୋଗ ସ୍ଥାପନ କରି ନ ପାରି ସେମାନେ ନିଜକୁ ଅସହାୟ ମନେକରିପାରନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାର ତେଣୁ ଯଥାସମ୍ଭବ ପ୍ରୟୋଜନୀୟ ଚରିତ୍ରକୁ ନେଇ ନାଟକ ରଚନା କରିବା ଉଚିତ । ସହାୟକ ଚରିତ୍ର ନାମରେ ଗୁଡ଼ିଏ ଚରିତ୍ର ନାଟକ ଭିତରକୁ ପଶିଆସିଲେ,ଶ୍ରୋତାମାନଙ୍କ ମନ ଭାରାକ୍ରାନ୍ତ ହୋଇଉଠେ । ଏହା କରା ନ ଯିବା ଉଚିତ । ପୁଣି ବେତାର-ନାଟକର ପ୍ରଯୋଜକଙ୍କର ମଧ୍ୟ ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବିଶେଷ ଦାୟିତ୍ୱ ରହିଛି । ଶ୍ରୋତାମାନଙ୍କର ସୁବିଧା ପାଇଁ ସେ ଅଭିନେତା-ନିର୍ବାଚନବେଳେ ବିପରୀତ କଣ୍ଠସ୍ୱର (Vioce - Contrast) ବିଶିଷ୍ଟ କାଳାକାରଙ୍କୁ ଏକାସଙ୍ଗରେ ଅଭିନୟ କରିବାର ସୁଯୋଗ ସୃଷ୍ଟି କରିବେ; କାରଣ ଏହା ଦ୍ୱାରା ଶ୍ରୋତା ବିଭିନ୍ନ ଚରିତ୍ରକୁ ସହଜରେ ଚିହ୍ନିପାରିବ । ଏଥିପାଇଁ ମଧ୍ୟ ଚରିତ୍ର ଲିପି ଯେତେ କ୍ଷୁଦ୍ର ହେବ, ପ୍ରଯୋଜକଙ୍କୁ ଆବଶ୍ୟକ କଳାକାର-ନିର୍ବାଚିତ କରିବା ପାଇଁ ସେତେ ସହଜ ହେବ । ନାରୀ-କଳାକାରଙ୍କ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଗୋଟିଏ ବିଚିତ୍ର ସମସ୍ୟା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରାୟ ଅଧିକାଂଶ ନାରୀଙ୍କ ସ୍ୱର ଏକାଭଳି ଶୁଣାଯାଉଥିବାରୁ ବେଳେବେଳେ ଦୁଇ ତିନି ଜଣ ନାରୀ ଏକାସାଙ୍ଗରେ କଥାବାର୍ତ୍ତା ହେଉଥିବାବେଳେ ସେମାନଙ୍କୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଭାବେ ଚିହ୍ନିବା କଷ୍ଟକର ହୋଇପଡ଼େ । ଏଥିପାଇଁ ଯଥାସମ୍ଭବ ସ୍ୱଳ୍ପ ନାରୀଚରିତ୍ର ବେତାର-ନାଟକ ପାଇଁ ସ୍ପୃହଣୀୟ ।

ଶବ୍ଦ-ଧ୍ୱନି ପ୍ରୟୋଗ କୌଶଳ ବେତାର-ନାଟକର ସଫଳତାରେ ଏକ ବିଶେଷ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ । ତେବେ ପ୍ରଯୋଜକ ଏହାର ଯଥାଯଥ ପ୍ରୟୋଗ ସମ୍ପର୍କରେ ସଚେତନ ରହିବେ । ମଂଚନାଟକରେ ମଞ୍ଚୋପକରଣର ଭୂମିକା ଯାହା, ବେତାର-ନାଟକରେ ଧ୍ୱନି ପ୍ରୟୋଗର କାର୍ଯ୍ୟ ମଧ୍ୟ ଠିକ୍ ତାହା । କେବଳ ପ୍ରୟୋଜନ ହେଲେ ଯେଉଁଭଳି ମଞ୍ଚୋପକରଣର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଥାଏ, ବେତାର-ନାଟକରେ ଏହି ଧ୍ୱନିପ୍ରୟୋଗ ମଧ୍ୟ ସେଇଭଳି ହେବା ଉଚିତ । ନୀତିଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହାକୁ ଯଥାସମ୍ଭବ କମ୍ କରାଯିବା ଆବଶ୍ୟକ । ନାଟ୍ୟକାର ହୁଅନ୍ତୁ ଅବା ପ୍ରଯୋଜକ ହୁଅନ୍ତୁ, ଶ୍ରୋତାମାନେ ଶବ୍ଦ-ଧ୍ୱନିର ଆକର୍ଷଣରେ ଭାସିଯାଆନ୍ତୁ, ଏହା ସେମାନେ କେବେହେଲେ ଚାହିଁବେ ନାହିଁ । ପୁଣି ଦୃଶ୍ୟ-ପରିବର୍ତ୍ତନ ସୂଚକ ଯେଉଁ ଯନ୍ତ୍ରସଂଗୀତର ବ୍ୟବହାର ବେତାର-ନାଟକରେ କରାଯାଏ, ତାହାର ବ୍ୟବହାରରେ ମଧ୍ୟ ସାବଧାନତା ଅବଲମ୍ବନୀୟ । ମଞ୍ଚନାଟକରେ ପରଦାର ଭୂମିକା ଯାହା, ବେତାର-ନାଟକରେ ଏହି ଯନ୍ତ୍ର-ସଙ୍ଗୀତର ଭୂମିକା ମଧ୍ୟ ଠିକ୍ ସେଇଆ । ମୋଟଉପରେ ଏକ ବଳିଷ୍ଠ କାହାଣୀ, ସୁପରିକଳ୍ପିତ ସଂଳାପ, ପ୍ରୟୋଜନୀୟ ଶବ୍ଦ-ଧ୍ୱନି ଓ ସଂଗୀତ ପ୍ରୟୋଗ କୌଶଳହିଁ ବେତାର-ନାଟକର ସଫଳତାର ଚାରୋଟି ମୁଖ୍ୟ ସାଧନ । ନାଟ୍ୟକାର ଏବଂ ପ୍ରଯୋଜକ ଏ ଉଭୟଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ବୁଝାମଣା ଏବଂ ପୂର୍ବୋକ୍ତ ଚାରିତତ୍ତ୍ୱର ସୁବିନିଯୋଗହିଁ ବେତାର-ନାଟକକୁ ସଫଳ କରିଥାଏ ।

Digitized by srujanika@gmail.com

ବେତାର-ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଏକମାତ୍ର ବାହକ ହେଉଛି ମାଇକ୍ରୋଫୋନ୍ । ଏହାର ଶକ୍ତିସାମର୍ଥ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ତାଙ୍କର ଏକ ସ୍ପଷ୍ଟ ଧାରଣା ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଏକମାତ୍ର ଲକ୍ଷ୍ୟ ହେବ ସବୁକିଛିକୁ ସଫଳ ଶବ୍ଦସଂକେତ ରୂପରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିବା । ସେମିତି ପ୍ରଯୋଜକ ଓ ଅଭିନେତାଙ୍କର ଉଦ୍ୟମ ହେବ ସମସ୍ତ ଶବ୍ଦ-ସଂକେତର ଉତ୍ତମ ପ୍ରୟୋଗ ବା ସଦ୍‌ବ୍ୟବହାର । ପ୍ରଯୋଜକ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଏବଂ ରସର ପ୍ରକୃତିକୁ ଉପଲବ୍ଧି କରି ପ୍ରୟୋଜନୀୟ ଭାବସୃଷ୍ଟିର ଉପାୟ ବାହାର କରିବେ ଏବଂ ଏଥିରୁ ଯଥାସମ୍ଭବ ଅଧିକରୁ ଅଧିକ ସୁଫଳ ପାଇବା ନିମନ୍ତେ ଚେଷ୍ଟାକରିବେ । ଯିଏ ଶବ୍ଦ-ସଂକେତର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ଏବଂ ଶବ୍ଦ-ସଞ୍ଚାରର ରହସ୍ୟ ଭଲଭାବରେ ଜାଣିବେ ନାହିଁ, ତାଙ୍କ ପକ୍ଷରେ ଭଲ ବେତାର-ନାଟ୍ୟକାର କିମ୍ବା ପ୍ରଯୋଜକ ହେବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ ।

ବେତାର-ନାଟକର ଅଭିନେତା ବା କଳାକାରଙ୍କର ମଧ ନାଟକ ପାଇଁ ଭୂମିକା ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର । ମଞ୍ଚ-ଅଭିନେତାଙ୍କ ପାଇଁ ଅଭିନୟର ଚାରୋଟିଯାକ ବିଭାଗ ଉପଲବ୍ଧ ହେଉଥିବାବେଳେ, ବେତାର-କଳାକାରଙ୍କ ଆଗରେ କେବଳ ଗୋଟିଏ ବିଭାଗ— ତାହା ହେଉଛି ବାଚିକ ବିଭାଗ । ଏଥିପାଇଁ ତାଙ୍କୁ ବାଚନିକ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିକୁ ଅଧିକରୁ ଅଧିକ ଅନୁଶୀଳନ କରିବାକୁ ହେବ । କଣ୍ଠସ୍ୱର ଯେମିତି ବିଶେଷ ବିଶେଷ ଭାବକୁ ଅନାୟାସରେ ପ୍ରକାଶ କରିପାରେ, ସେଇ କୌଶଳ ଆୟତ୍ତ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । କଣ୍ଠସ୍ୱର ଓ ସଂଳାପ ଏହା ଶୁଣି ଯେମିତି ଶ୍ରୋତା ଚରିତ୍ରର ଆକୃତି, ଆଙ୍ଗିକ ଓ ସାତ୍ତ୍ୱିକ ଆଚରଣର ଏକ ସ୍ପଷ୍ଟ ଧାରଣା ପାଇପାରିବ, ତାହା ହେଉଛି କଳାକାରଙ୍କର ଦାୟିତ୍ୱ । ଏଥିପାଇଁ ପ୍ରଯୋଜକ ହେଲେ କଳାକାରଙ୍କୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ପ୍ରଶିକ୍ଷଣଦ୍ୱାରା କଣ୍ଠସ୍ୱରକୁ ନମନୀୟ କରିବା କୌଶଳ ଆୟତ୍ତ କରିବାକୁ ହେବ । ତେବେ ଏଥିରୁ ଯେମିତି କେହି ମନେ ନ କରନ୍ତି ଯେ, ବେତାର-ନାଟକର ଅଭିନେତା କେବଳ ବାକ୍‌ପଟୁ ବା କୁହାଳିଆ ହେଲେ କାମ ଚଳିଯିବ । ଅଭିନୟ-କୁଶଳତା ହେଉଛି ଯେକୌଣସି ଅଭିନେତାର ମୁଖ୍ୟ ଧର୍ମ । ବେତାର-ନାଟକର କଳାକାର ଏହାର ବ୍ୟତିକ୍ରମ ନୁହନ୍ତି । କୁହାଳିଆ ଟିକିଏ କମ୍ ହେଲେ ଚଳିବ; ମାତ୍ର ଦକ୍ଷ ଅଭିନେତା ନ ହେଲେ ଚଳିବ ନାହିଁ । ଯେଉଁ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏ ଉଭୟର ସମନ୍ୱୟ ହୋଇପାରିଲା, ତେବେ ତ କଥା ନାହିଁ ।

ସର୍ବପ୍ରଥମେ ବ୍ରିଟେନ୍‌ରେ ୧୯୨୦ ମସିହା ଫେବୃୟାରୀ ୨୩ ତାରିଖରୁ ବେତାର-ପ୍ରସାରଣ ଆରମ୍ଭ ହେଲା ଏବଂ ଭାରତରେ ୧୯୨୭ ମସିହା ଜୁଲାଇ ୨୩ ତାରିଖରୁ ଏହା ସମ୍ଭବ ହେଲା । ଇତିମଧ୍ୟରେ ଭାରତରେ ପ୍ରସାରଣ ସତୁରି ବର୍ଷରୁ ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱକାଳ ଅତିକ୍ରମ କରିସାରିଲାଣି । ନାଟକ ମଧ ବେତାରରୁ ପ୍ରସାରିତ ହୋଇ ଶ୍ରୋତାମାନଙ୍କର ପ୍ରିୟ ହୋଇଥିଲା । ବର୍ତ୍ତମାନ ଅବଶ୍ୟ ଏହି ଲୋକପ୍ରିୟତାରେ କିଞ୍ଚିତ୍ ଭଟ୍ଟା ଆସିଛି । ଭାରତରେ ପ୍ରଥମ ବେତାର-ନାଟକ ୧୮୨୮ ମସିହାରେ ପ୍ରସାରିତ ହୋଇଥିଲା । ଇତିମଧ୍ୟରେ ଏହାର ବହୁ ବିଭାଗ ଆଖିଆଗକୁ ଆସୁଛି । ତେବେ ସାଧାରଣ ଭାବରେ ଏହାକୁ ଆଠଟି ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇଛି । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା— (୧) ବେତାର-ନାଟକ, (୨) ଅତିକଳ୍ପନାପ୍ରବଣ, (୩) ଏକପାତ୍ରୀ ନାଟକ, (୪) ପ୍ରହସନ, (୫) ଧାରାବାହିକ ନାଟକ, (୬) ବେତାର-ବ୍ୟଙ୍ଗଚିତ୍ର, (୭) କାବ୍ୟ-ନାଟକ, (୮) ବେତାର ରୂପକ ।

Digitized by srujanika@gmail.com

(୧) ବେତାର-ନାଟକର ଏହି ବିଭାଗଟି ଉଚ୍ଚ ସାହିତ୍ୟିକମାନ ବିଶିଷ୍ଟ, ହୋଇଥିବାରୁ ଏଥିରେ ପୂର୍ବୋକ୍ତ ଚାରିତତ୍ତ୍ୱ (କଥାଭାଗ, ଚରିତ୍ର, ଧ୍ୱନି, ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ) ପ୍ରଭୃତି ଥିବା ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ । ଏଥିରେ ବିଭିନ୍ନ ଘଟଣା, ଚରିତ୍ର ତଥା ଭାବର ବିଶ୍ଳେଷଣ କରାଯାଇଥାଏ । କଥାବସ୍ତୁର ପ୍ରୟୋଜନ ଅନୁସାରେ ଚରିତ୍ର ଆସନ୍ତି । ପ୍ରଥମରେ ଏହା ତିନିଘଣ୍ଟାବ୍ୟାପୀ ହେଉଥିଲା; ମାତ୍ର ଧୀରେ ଧୀରେ ଏହି ସମୟ-ସୀମାକୁ କମାଇ ଦିଆଯାଇଛି । ଏବେ ବେତାର-ନାଟିକା ଦଶ ମିନିଟର ମଧ୍ୟ ହେଉଛି ।

(୨) ଇଂରାଜୀରେ ଏହାକୁ 'ଫାଣ୍ଟାସି' କୁହାଯାଉଛି । ଏଥିରେ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଏକ ଭାବର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଥାଏ । ସେ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହାକୁ 'ଭାବ-ନାଟ୍ୟ' ମଧ୍ୟ କୁହାଯାଇପାରେ । କଳ୍ପନା ହେଉଛି ଯେକୌଣସି ସାହିତ୍ୟ-କୃତିର ପ୍ରାଣସ୍ୱରୂପ । ତେଣୁ ବେତାର-ନାଟକର ଏହି ବିଭାଗରେ ମଧ୍ୟ 'କଳ୍ପନା' ଥାଏ । ତେବେ ଏଥିରେ ତାହାର ଅତିରୂପଟିକୁ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଥାଏ । ଅତୀନ୍ଦ୍ରିୟ ଅନୁଭୂତି ତଥା ଅସମ୍ଭାବ୍ୟ ଘଟଣାର କଳ୍ପନାପ୍ରବଣ ପ୍ରସ୍ତୁତି ଏହାର ବିଶେଷତ୍ୱ । ବାସ୍ତବ ଜଗତ୍‌ରେ ଯାହା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ, ତାହା ବେତାର-ନାଟକର ଏହି ବିଭାଗମାଧ୍ୟମରେ ବଡ଼ ଚମତ୍କାର ରୂପରେ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇପାରେ । ଯେହେତୁ କଳ୍ପନାର କୌଣସି ସୀମା ନାହିଁ; ତେଣୁ ଅତିକଳ୍ପନାପ୍ରବଣ ବେତାର-ନାଟକରେ ବହୁ ଅଦ୍‌ଭୁତ ଓ ଅସମ୍ଭାବ୍ୟ ଘଟଣାର ଚିତ୍ର ଦିଆଯାଇଥାଏ ।

(୩) ଏହି ବିଭାଗଟି ଇଂରାଜୀ 'ମନୋଲୋଗ' (Monologue) ବା ସ୍ୱଗତୋକ୍ତି ନାଟକର ଏକ ସମାନ୍ତରାଳ ସୃଷ୍ଟି । ଏଥିରେ ଚରିତ୍ରସଂଖ୍ୟା ମାତ୍ର ଗୋଟିଏ । ସେହି ଆରମ୍ଭରୁ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନିଜର କାହାଣୀ ବର୍ଣ୍ଣନା କରେ, ନିଜ ଭାବନାକୁ ପ୍ରକାଶ କରେ ଏବଂ ମାନବୀୟ ସମ୍ବେଦନା ସୃଷ୍ଟିକରେ । ମନୋଲୋଗ୍ ନାଟକରେ ଗୋଟିଏ ଚରିତ୍ରର ବିଭିନ୍ନ 'ଭାବ' ପରସ୍ପର ମଧ୍ୟରେ ମତ ବିନିମୟ କରନ୍ତି । ବେଳେବେଳେ ସେଇ ଚରିତ୍ରର ସଂଳାପରୁ ଅନ୍ୟ ଚରିତ୍ରର ଅସ୍ତିତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା ମିଳେ । ଅନେକ ସମୟରେ ଜଡ଼ ପଦାର୍ଥକୁ ସମ୍ବୋଧନ କରି ମଧ୍ୟ ବାର୍ତ୍ତାଳାପ ଚାଲେ । ଏଥିରେ କଥାବସ୍ତୁର ଗତି ତୀବ୍ର ହେବା ଆବଶ୍ୟକ; କଥାବସ୍ତୁ ଏକମୁଖୀ ହେବା ମଧ୍ୟ ବାଞ୍ଛନୀୟ । ସଂଳାପ-ମାଧ୍ୟମରେ କାହାଣୀର ସ୍ତର ପରେ ସ୍ତର ଉଦ୍‌ଘାଟିତ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ଚିତ୍ରଧର୍ମୀ ସଂଳାପ ସାହାଯ୍ୟରେ ଭାବଗତ ଏକରସତା ଦୂର କରି, ତହିଁରେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ରସର ଆଭାସ ସୃଷ୍ଟି କରାଯିବା ଉଚିତ ।

(୪) ସାଧାରଣତଃ ହାସ୍ୟ ଓ ବ୍ୟଙ୍ଗ ଦ୍ୱାରା ଶ୍ରୋତାମାନଙ୍କର ମନୋରଞ୍ଜନ କରିବା ଏହି ବିଭାଗର ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷ୍ୟ ହୋଇଥିବାରୁ ଏହାକୁ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ନାଟିକା କୁହାଯାଇପାରେ । 'ବିବିଧ-ଭାରତୀ' ପ୍ରସାରଣରୁ 'ଝଲକିୟା' ଶିରୋନାମାରେ ଏହି ଧରଣର ପ୍ରହସନ ନିୟମିତଭାବରେ ପ୍ରସାରିତ ହୋଇଥାଏ । ଆଞ୍ଚଳିକ କେନ୍ଦ୍ରଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟ ବିଭିନ୍ନ ଶୀର୍ଷକରେ ଏହି ଧରଣର ପ୍ରସାରଣ କରୁଛନ୍ତି । ପାଞ୍ଚ ମିନିଟ୍‌ଠାରୁ ପନ୍ଦର ମିନିଟ୍ ସମୟ ଏଥିପାଇଁ ଦିଆଯାଏ । ସାଧାରଣତଃ ଦୈନନ୍ଦିନ ଜୀବନର ଛୋଟ ଛୋଟ ଘଟଣା, ଯାହାର ଏକ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ଦିଗ ମଧ୍ୟ ଥାଏ, ସେଇ ସବୁକୁ ଏଥିପାଇଁ ନିର୍ବାଚିତ କରାଯାଇ, ତା' ଉପରେ କଳ୍ପନାର ପୁଟ ଦିଆଯାଇ, ତାହାକୁ ମନୋରଞ୍ଜନାତ୍ମକ ରୂପ ଦିଆଯାଏ । ସଂଳାପରେ ଉପସ୍ଥିତ ବୁଦ୍ଧିର ପ୍ରୟୋଗ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଏହାର ମାନ ବଢ଼ାଇଥାଏ । ସମସାମୟିକ ଜୀବନରେ ବିସଙ୍ଗତି, ପରିବର୍ତ୍ତିତ ମୂଲ୍ୟବୋଧ, ମାନବୀୟ ସମ୍ବନ୍ଧର ଅବକ୍ଷୟ, ତଥା ମଧ୍ୟବିତ୍ତ ପରିବାରର ସାଧାରଣ ଘଟଣାକୁ ଅସାଧାରଣ ରୂପରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଚେଷ୍ଟା କରାଯାଇଥାଏ ।

(୫) ଗୋଟିଏ ଦୀର୍ଘ ବିଷୟକୁ ଖଣ୍ଡ ଖଣ୍ଡ କରି କ୍ରମାଗତଭାବେ ପ୍ରସାର କରିବା, କିମ୍ବା ଗୋଟିଏ ଶୀର୍ଷକରେ ସମାନ ଭାବବସ୍ତୁ ବିଶିଷ୍ଟ ନୂଆ ନୂଆ ବିଷୟର ପରିବେଷଣ କରିବା ହେଉଛି ଧାରାବାହିକ ବେତାର-ନାଟକର ଧର୍ମ । ଏଥିରେ କିଛି ସ୍ଥାୟୀ ଚରିତ୍ର ରହିପାରନ୍ତି । ଯେଉଁଠି ଗୋଟିଏ ଦୀର୍ଘ କଥାବସ୍ତୁକୁ ଖଣ୍ଡ ଖଣ୍ଡ କରି ପ୍ରସାରିତ କରାଯାଏ ସେଠାରେ ଏହାର ଲେଖକ ଜଣେ ହେବା ଉଚିତ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଖଣ୍ଡରେ ଯେଉଁଠି ନୂଆ ବିଷୟ ଆସେ, ସେଠାରେ ଲେଖକ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ହୋଇପାରନ୍ତି । ଏହାର ତତ୍ତ୍ୱ ସାଧାରଣ ବେତାର-ନାଟକର ତତ୍ତ୍ୱଠାରୁ ଭିନ୍ନ ନୁହେଁ ।

(୬) ବେତାର-ବ୍ୟଙ୍ଗଚିତ୍ର ହେଉଛି ବେତାର-ନାଟକର ଆଧୁନିକତମ ତଥା ଲଘୁତମ ରୂପ । ଏହାର ଆକାର ଅତ୍ୟନ୍ତ କ୍ଷୁଦ୍ର । ମିନିଟିଏ କିମ୍ବା ଦେଢ଼ ମିନିଟ୍ ମଧ୍ୟରେ ଏହା ସମାପ୍ତ ହେବା ବାଞ୍ଛନୀୟ । ସମସାମୟିକ ତାଜା ବିଷୟହିଁ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଏ । ଏଥିରେ ରାଜନୀତି ମଧ୍ୟ ସ୍ଥାନ ପାଇପାରେ । ଚରିତ୍ର ଏକ ବା ଦୁଇ ହୋଇପାରନ୍ତି । ଅତି ଅଳ୍ପ ଶବ୍ଦ ସାହାଯ୍ୟରେ ଏକ ଅପ୍ରତ୍ୟାଶିତ ସ୍ଥିତିର ବିଶ୍ଳେଷଣ ଏଥିରେ କରାଯାଏ । କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ ଯେ, ବ୍ୟଙ୍ଗ ଏବଂ କଟାକ୍ଷ ହେଉଛି ଏହାର ପ୍ରାଣ । ସମ୍ବାଦପତ୍ରରେ ଯାହା ରେଖା ସାହାଯ୍ୟରେ ବ୍ୟକ୍ତ କରାଯାଏ, ବେତାରରେ ତାହା ଶବ୍ଦମାଧ୍ୟମରେ କରିବାକୁ ହୁଏ ।

(୭) କାବ୍ୟ-ନାଟକରେ ନାଟକୀୟତା ସହିତ କବିତ୍ୱର ଏକ ମଧୁର ସମନ୍ୱୟ ହୋଇଥାଏ । ବେତାର ପାଇଁ ଏହି ରୂପଟି ବେଶ୍ ଉପଯୁକ୍ତ; କାରଣ ଏହାର ଶ୍ରାବ୍ୟ ଭାବରେ ଦୃଶ୍ୟତ୍ୱର ସମ୍ଭାବନା ଅଧିକ ଥାଏ ।

(୮) ବେତାର ରୂପକ ହେଉଛି କୌଣସି ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବିଷୟ-ଆଧାରିତ ତଥ୍ୟ ଭିତ୍ତିକ ନାଟ୍ୟରୂପ । ଏଥିରେ ଘୋଷକ ଚରିତ୍ର ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ ଅଂଶଗୁଡ଼ିକୁ ଭାବଗମ୍ଭୀର ସ୍ୱରରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରନ୍ତି । ନାଟକ ରୂପ ଦେବା ନିମନ୍ତେ ଏଥିରେ ଚରିତ୍ରର ଆଗମ ହୋଇଥାଏ ଏବଂ ସେମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଛୋଟ ଛୋଟ ଘଟଣାର ନାଟ୍ୟରୂପ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ସାଧାରଣତଃ ଏହା ଗଦ୍ୟାତ୍ମକ ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ପଦ୍ୟର ବ୍ୟବହାର ପାଇଁ କୌଣସି ପ୍ରତିବନ୍ଧକ ନାହିଁ । ପ୍ରକାରାନ୍ତରେ ଏହା ବାସ୍ତବ ଏବଂ ତଥ୍ୟଭିତ୍ତିକ ହେବା ଏକାନ୍ତ ବାଞ୍ଛନୀୟ । ତଥ୍ୟ ସଂଗ୍ରହ ସମୟରେ ଏହାର ପ୍ରାମାଣିକ ଦିଗପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦିଆଯିବା ଉଚିତ । କାରଣ ରୂପକ ଆନନ୍ଦଦାନ କରିବା ସହିତ ଜ୍ଞାନର ପ୍ରସାରଣରେ ମଧ୍ୟ ଏକ ବିଶେଷ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ । ମନୋରଞ୍ଜନାତ୍ମକ ହେବାକୁ ହେଲେ ଏହା ନୀରସ, ଶୁଷ୍କ ନ ହୋଇ ଯେମିତି ସରସ ହୁଏ, ସେଥିପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟିଦେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଏଥିପାଇଁ ଯଥାସମ୍ଭବ ନାଟକୀୟତା ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ତଥ୍ୟର ଶୁଷ୍କତାକୁ ନାଟ୍ୟରୂପାୟନଦ୍ୱାରା ଦୂର କରିଦିଆ ଯାଇପାରିବ ।

□□□

Digitized by srujanika@gmail.com

ପଞ୍ଚମ ଅଧ୍ୟାୟ

ନାଟକର ଗଠନରୀତି

ନାଟକ ଲେଖିବା ପାଇଁ ସେଭଳି କୌଣସି ଧରାବନ୍ଧା ଫର୍ମୁଲା ଥିବାର କୌଣସି ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିତ୍ ସ୍ୱୀକାର କରନ୍ତି ନାହିଁ । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନାଟ୍ୟକାର ଯେ ଅର୍ଜିତ ପ୍ରତିଭା ନେଇ ଜନ୍ମଗ୍ରହଣ କରନ୍ତି, ଏ ଭଳି କଥାକୁ ମଧ୍ୟ ସେମାନେ ଅସ୍ୱୀକାର କରନ୍ତି । ତଥାପି ଭରତଙ୍କଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍‌ଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବହୁ ପ୍ରାଚୀନ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିଦ୍ ନାଟକଲେଖାପାଇଁ ନୀତି-ନିୟମର ପ୍ରଣୟନ କରିଯାଇଛନ୍ତି । ଏହି ପ୍ରକ୍ରିୟା ଏବେ ମଧ୍ୟ ଅବ୍ୟାହତ ରହିଛି । ଏଥିରେ କୌଣସି ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ ଯେ, ନାଟ୍ୟକାର ଯେତେବେଳେ ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ବସେ, ତାହା ପୂର୍ବରୁ ସେ କୌଣସି ତତ୍ତ୍ୱଗ୍ରନ୍ଥ ପଢ଼ିନଥାଏ, କିମ୍ୱା ପଢ଼ିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ସେଇଥାକୁ ସ୍ମରଣ କରି ସେ କୌଣସି ନାଟକ ଲେଖେ ନାହିଁ । ମଂଚ ସହିତ ସମ୍ପୃକ୍ତି ଏବଂ ଅନ୍ୟ ସୂତ୍ରରୁ ସଂଗୃହୀତ ଅଭିଜ୍ଞତାହିଁ ତାକୁ ଏ ଦିଗରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିଥାଏ । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଆମେ ଦୁଇଜଣ ପ୍ରଖ୍ୟାତ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିତ୍‌ଙ୍କର ମନ୍ତବ୍ୟ ଉଦ୍ଧାର କରିବୁଁ । ପ୍ରଥମ ମତଟି ହେଉଛି ପ୍ରାଇସ୍ (W. T. Price) ମହୋଦୟଙ୍କର । ସେ ଲେଖିଛନ୍ତି, " The idea that one can be born a playwright is a monstrous lie and fraught with evil. If one personally believes it of himself he is suffering from a form of insanity." (Analysis of Play construction and Dramatic principles) । ପ୍ରକାଶରେ ଏହି ମନ୍ତବ୍ୟରେ କିଛିଟା ରୂଢ଼ତା ରହିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଏହାର ସତ୍ୟତାକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିହେବ ନାହିଁ । ନାଟ୍ୟକାର ଜନ୍ମ ହୁଅନ୍ତି ନାହିଁ; ଗଢ଼ାଯାଆନ୍ତି— ଆମେ ମଧ୍ୟ ଏ ମନ୍ତବ୍ୟରେ ବିଶ୍ୱାସୀ । ସେମିତି ନାଟକ ଲେଖାର ମୂଳ ସୂତ୍ର ସମ୍ପର୍କୀୟ ପ୍ରଚଳିତ ମତକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରି ଆଲୋଚକ ଆର୍ଚ୍ଚର (William Archar) କହନ୍ତି, "There are no rules for writing a play xxx There are no absolute rules in fact, except such as are dictated by the plainest common sense." (Play Making) । ପ୍ରାଇସ୍ ମହୋଦୟ ନାଟ୍ୟକାର ପରିସ୍ଥିତିର ପ୍ରସୂତି ବୋଲି କହିଥିବାବେଳେ ଆର୍ଚ୍ଚର ନାଟକ ରଚନା ପାଇଁ କୌଣସି ନୀତି-ନିୟମ ନାହିଁ ବୋଲି ଘୋଷଣା କରିଛନ୍ତି । ଆମର ମଧ୍ୟ ସେଇ ମତ ।

ଏହାଦ୍ୱାରା କିନ୍ତୁ ତତ୍ତ୍ୱ-ଗ୍ରନ୍ଥର ସୃଷ୍ଟି ବ୍ୟାହତ ହୋଇନାହିଁ । କେବଳ ଭାରତବର୍ଷରେ ଭରତଙ୍କ ପରେ କୋହଳ, ଦଣ୍ଡିଳ, ନନ୍ଦିକେଶ୍ୱର, କାତ୍ୟାୟନ, ଧନଞ୍ଜୟ (ଦଶମ ଶତକ), ସାଗର ନନ୍ଦୀ

Digitized by srujanika@gmail.com

(ଦଶମ ଶତକ), ରାମଚନ୍ଦ୍ର-ଗୁଣଚନ୍ଦ୍ର (ଦ୍ୱାଦଶ ଶତକ), ଶାରଦା ତନୟ (ତ୍ରୟୋଦଶ ଶତକ), ବିଶ୍ୱନାଥ କବିରାଜ (ତ୍ରୟୋଦଶ ଶତକ) ଏବଂ ଏହିଭଳି ଆହୁରି ଅନେକ ନାଟ୍ୟବିଦ୍ୟା ଆଲୋଚନାର ଧାରା ଅକ୍ଷୁଣ୍ଣ ରଖିଛନ୍ତି । ସେ ଦେଶରେ ମଧ୍ୟ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍‌ଙ୍କ ପରେ ହୋରେସ୍‌ଙ୍କଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ନିକଲ୍‌ଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବହୁ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିତ୍ ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ସେମାନଙ୍କର ସୁଚିନ୍ତିତ ମତ ଲିପିବଦ୍ଧ କରିଯାଇଛନ୍ତି । ସେ ଦେଶରେ ନାଟକ ଜୀବନ ସହିତ ଘନିଷ୍ଠ ସମ୍ପର୍କ ରଖୁଥିବାବେଳେ, ଏ ଦେଶରେ ନାଟକ 'ଭାବ' ଓ 'ରସ'ର ପରିବେଷଣ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଆସିଛି ।

ନାଟକ ହେଉଛି ଏକ ଶିଳ୍ପ ଏବଂ ଯେହେତୁ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଶିଳ୍ପ ହେଉଛି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟଧର୍ମୀ, ତେଣୁ ନାଟକ ମଧ୍ୟ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟକୁ ନେଇ ଲେଖାଯାଇଥାଏ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱାନୁସାରେ ଏଇ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟଟି ହେବ ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କୀୟ ଅର୍ଥାତ୍ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଜୀବନ-ସତ୍ୟର ରହସ୍ୟ ଉଦ୍‌ଘାଟନ କରିବାକୁ ହେବ । ଏଥିପାଇଁ ତାଙ୍କୁ ସମାଜ ବିବର୍ତ୍ତନର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ କାରଣ, ବିବର୍ତ୍ତନର ଇତିହାସ, ବିବର୍ତ୍ତିତ ସାମାଜିକ ଅବସ୍ଥାରେ ମଣିଷର ପ୍ରବୃତ୍ତି-ନିବୃତ୍ତିର ବିଶେଷ ରୂପ, ସମାଜର ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଓ ବହିର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ପ୍ରକୃତି, ସମାଜର ବିଭିନ୍ନ ଶ୍ରେଣୀର ଆଶା-ଆକାଙ୍କ୍ଷାର କ୍ରିୟା-ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଜୀବନାବେଗର ଗତିପ୍ରକୃତି – ଏ ସବୁ ସମ୍ପର୍କରେ ଗଭୀର ଭାବରେ ଅନୁଧ୍ୟାନ କରିବାକୁ ହେବ; ଅର୍ଥାତ୍ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ହେବାକୁ ପଡ଼ିବ ଏକାଧାରରେ ଐତିହାସିକ, ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ, ସମାଜତତ୍ତ୍ୱବିତ୍ ଏବଂ ଆହୁରି ଅନେକ କିଛି । ପ୍ରତ୍ୟେକ ବ୍ୟକ୍ତିର ଚରିତ୍ରରେ ଏକ ତ୍ରିସ୍ତରୀୟ (Tri-dimensional) ବିଭାଜନ ଥାଏ; ଅର୍ଥାତ୍ ତାକୁ ଭଲଭାବରେ ଜାଣିବାକୁ ହେଲେ, ତା'ର ପରିବାରକୁ, ତା'ର ଗୋଷ୍ଠୀ ବା ଶ୍ରେଣୀକୁ, ତା'ର ସାମାଜିକ ସ୍ଥିତି ଏବଂ ତା'ର ଦେହମନର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟକୁ ବିଶେଷ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅନୁଧ୍ୟାନ କରିବାକୁ ହେବ । ଏଇଥିରୁହିଁ ତା'ର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱାତ୍ମକ ସ୍ୱରୂପର ସନ୍ଧାନ ମିଳିବ । ନାଟକ ଯେହେତୁ ସାମାଜିକ ସମ୍ପର୍କକୁ ନେଇ ରଚିତ, ନାଟ୍ୟଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ତେଣୁ ହେବ ଏକ ସାମାଜିକ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ । ଚରିତ୍ର ହେବ ସେଇ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଆଲମ୍ବନ । ଏ କଥା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଆହୁରି ମନେରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, 'The drama lives by logic and reality' – (Gassner) । ଏଥିପାଇଁ ବିଶେଷ କରି ଚରିତ୍ରର ଶାରୀରିକ, ମାନସିକ ଓ ସାମାଜିକ ସ୍ଥିତି ସମ୍ପର୍କରେ ତାକୁ ଜାଣିବାକୁ ହେବ । ସମାଲୋଚକ ଫର୍ଡ଼ିନାଣ୍ଡ ବ୍ରୁନେତିୟେଙ୍କ ମତରେ, "ମଂଚରେ ଆମେ ଦେଖିବାକୁ ପାଉଁ ମଣିଷର ଜୀବନସଂଗ୍ରାମର ଏକ ପ୍ରତିରୂପ । ଚରିତ୍ର ସଂଗ୍ରାମ କରୁଛି ନିୟତି ବିରୁଦ୍ଧରେ, ପରିବେଶ ବିରୁଦ୍ଧରେ, ପ୍ରତିବେଶୀ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଏବଂ ପ୍ରୟୋଜନ ହେଲେ ନିଜ ବିରୁଦ୍ଧରେ ମଧ୍ୟ । ଏଇ ମଣିଷଟିକୁ ଭଲଭାବରେ ଜାଣିନଥିଲେ ତା'ର ପ୍ରକୃତ ଶକ୍ତିକୁ କଳନା କରି ନ ଥିଲେ, ନାଟ୍ୟକାର ତାହାର ସଂଗ୍ରାମୀ ରୂପଟିକୁ ଯଥାଯଥ ଭାବରେ ଫୁଟାଇପାରିବେ ନାହିଁ; ଅର୍ଥାତ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଏବଂ ବହିର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଯେଉଁ ଚିତ୍ର ଦିଆଯିବ, ତାହା ପାଣିଚିଆ ହୋଇଯିବ । ବ୍ରୁନେତିୟେ ବିଶ୍ୱାସ କରନ୍ତି ଯେ, ନାଟକର ନାୟକ ଲକ୍ଷ୍ୟ ହାସଲ କରିବା ପାଇଁ ସ୍ୱୟଂ ସଂଗ୍ରାମଶୀଳ, ଉପନ୍ୟାସର ନାୟକ ଅବସ୍ଥାର ଦାସ, ନିଷ୍କ୍ରିୟ । ନାଟକ ହେଉଛି, ସଂକଟସୃଷ୍ଟିର କଳା, ଉପନ୍ୟାସ ହେଉଛି କ୍ରମିକ ବିକାଶର କଳା ଏବଂ "It is the slowness

Digitized by srujanika@gmail.com

of its process which differenciates the typical novel from the typical play." ଅର୍ଥାତ୍ ନାଟକର ଗତି କ୍ଷିପ୍ର; ଉପନ୍ୟାସର ଗତି ମନ୍ଥର– ଏ ସବୁ ଅବଶ୍ୟ ଜଣକର ମତ ନୁହେଁ । ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଆଲୋଚକ ଏଥିରେ ଭିନ୍ନ ରୂପରେ ନିଜ ଚିନ୍ତାର ସ୍ୱାକ୍ଷର ରଖିଦେଇଯାଇଛନ୍ତି ଏବଂ ପ୍ରତ୍ୟେକ ମନ୍ତବ୍ୟରେ କିଛି କିଛି ସତ୍ୟତା ରହିଛି ।

ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକର ଲକ୍ଷ୍ୟ ହେଉଛି, ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ମନରେ ବିଶେଷ ଭାବର ଉଦ୍ରେକ କରାଇ ଆନୁଷଙ୍ଗିକ ଆବେଗର ସୃଷ୍ଟି କରିବା । ଭାବ ଏବଂ ଆବେଗ ହେଉଛନ୍ତି ଅନ୍ୟୋନ୍ୟ ନିର୍ଭରଶୀଳ; ଅର୍ଥାତ୍ ଗୋଟିଏ ବିନା ଅପରଟିର ସ୍ଥିତି ଅସମ୍ଭବ । ଆମର ସାହିତ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିତ୍‌ମାନେ ମଧ୍ୟ ଠିକ୍ ଏଇ କଥାଟିକୁ କହିଛନ୍ତି– ''ନ ଭାବ ହୀନୋଽସ୍ତି ରସଃ, ନ ରସୋ ଭାବବର୍ଜିତଃ –'' । ଦର୍ଶକ ମନରେ ବିଶେଷ 'ବୋଧ' ବା 'ଭାବ'କୁ ଜାଗ୍ରତ କରାଇ ନ ପାରିଲେ ରସୋତ୍ତୀର୍ଣ୍ଣ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇପାରିବ ନାହିଁ । ପୁଣି 'ଭାବ' ହେଉଛି ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଚିନ୍ତାଧାରା ଏକ ବିଶେଷ ଆଇଡ଼ିଆ; ତେଣୁ ଲେଖା ଆରମ୍ଭରୁ ଏଇ ଆଇଡ଼ିଆ ବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟଟିକୁ ସ୍ଥିର କରିନେବା ଆବଶ୍ୟକ । ତା'ପରେ ତାକୁ ଧରି ଘଟଣା ଓ ଚରିତ୍ରର ଘନ ବୁଣଟ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇପାରେ । ସ୍ଥିରଲକ୍ଷ୍ୟ ଲେଖକ କୌଣସି ପରିସ୍ଥିତିରେ ମଧ୍ୟ ପଥହରା ହେବେ ନାହିଁ ବୋଲି ପ୍ରାଇସ୍ ମହୋଦୟ କହନ୍ତି । ତେବେ ଲକ୍ଷ୍ୟଟି ଅବଶ୍ୟ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଏବଂ ଭାବବସ୍ତୁଟି ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ହୋଇଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଲକ୍ଷ୍ୟ କଥାଟିକୁ ବିଭିନ୍ନ ସମାଲୋଚକ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଭାବରେ କହିଛନ୍ତି । କିଏ ଏହାକୁ Goal କହିଛନ୍ତି ତ, କିଏ Theme କହିଛନ୍ତି । କାହାପାଇଁ ଏହା Root idea ତ ଆଉ କାହାପାଇଁ Premise କଥାଟା କିନ୍ତୁ ସେଇ ଗୋଟିଏ । ଆମ 'ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର'ର ପରିଭାଷାରେ 'ସ୍ଥାୟୀ ଭାବ' ।

ଅନେକ ସମୟରେ ଦେଖାଯାଏ ଯେ, ଆମେ Theme ଏବଂ Plot ଏ ଉଭୟ ମଧ୍ୟରେ ଥିବା ପାର୍ଥକ୍ୟକୁ ସ୍ୱୀକାର କରୁନାହିଁ; ମାତ୍ର ପ୍ରକୃତରେ ଏ ଦୁଇଟି ଭିତରେ ଲକ୍ଷ୍ୟଣୀୟ ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଛି । 'ଥିମ୍'ର ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରିବାକୁ ଯାଇ ପ୍ରାଇସ୍ ମହୋଦୟ କହନ୍ତି, "The Theme of a play is its subject in a specific as well as general sense" ଅର୍ଥାତ୍ 'ଥିମ୍' ହେଉଛି ବିଷୟବସ୍ତୁର ସାମାନ୍ୟ ଏବଂ ବିଶେଷ ରୂପ । ଆଲୋଚକ ଆର୍ଚ୍ଚର 'ଥିମ୍'କୁ ନାଟକର ବିଷୟବସ୍ତୁ କିମ୍ବା କାହାଣୀ ଏ ଦୁଇଟି ଭିତରୁ ଯେକୌଣସି ଗୋଟିକୁ ବୁଝାଇଛନ୍ତି । ମାତ୍ର ତାହାହେଲେ ଏ ଉଭୟ ମଧ୍ୟରେ କୌଣସି ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିବ ନାହିଁ । ଆମ ମତରେ ଥିମ୍ ବା 'ଭାବବସ୍ତୁ' ହେଉଛି ନାଟକର କେନ୍ଦ୍ରୀୟ ଭାବ, ତାହାର ସାର– ଯାହାକୁ ଅଳ୍ପ କଥାରେ ବୁଝାଇ ଦେଇ ହେବ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରପ, ସେକ୍ସପିୟର୍‌ଙ୍କର 'ମାକ୍‌ବେଥ' (Macbeth) ନାଟକ । ଏହାର 'ଥିମ୍' ହେଉଛି 'ଉଚ୍ଚାକାଂକ୍ଷୀର ପତନ' ଏବଂ 'ପ୍ଲଟ' ହେଉଛି, ମାକ୍‌ବେଥଙ୍କର ରାଜ୍ୟପ୍ରାପ୍ତି ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ ଆରମ୍ଭ କରିବାଠାରୁ ମୃତ୍ୟୁ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ । ମୋଟ୍ କଥା ହେଉଛି ଯେ, 'ଥିମ୍' କହିଲେ ଭାବବିଶେଷ (କାହାଣୀର ଭାବାର୍ଥ ଭଳି) ଏବଂ 'ପ୍ଲଟ୍' କହିଲେ, ଏହି ଭାବାର୍ଥକୁ ବ୍ୟକ୍ତ କରୁଥିବା କାହାଣୀ । ସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇପାରେ ଯେ, କେବଳ ଥିମ୍‌ଟିକୁ ନେଇ ନାଟକ ଲେଖାଯାଏ ନାହିଁ । ନାଟକ ପାଇଁ ଏହାର ବିଶେଷ ରୂପ ଅର୍ଥାତ୍ 'କାହାଣୀ' ବା ପ୍ଲଟ୍ ହିଁ ହେଉଛି ପ୍ରକୃତ କଥା । ଭାବକୁ ରୂପରେ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ କରାଇବାକୁ ହେଲେ ପ୍ରତିପାଦ୍ୟକୁ ବାକ୍ୟର ଆକାରରେ

Digitized by srujanika@gmail.com

ସଜାଡ଼ିନେବା ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ । ଏହାକୁ ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରି ପ୍ରାଇସ୍ ମହୋଦୟ କହିଛନ୍ତି, "A dramatic preposition is the logical statement of that which has to be demonstrated by the complete action of the play"– ଅର୍ଥାତ୍ ନାଟକର ପ୍ରତିପାଦ୍ୟ ହେବ ଯୁକ୍ତିନିର୍ଭର ଏବଂ ତାହା ଦ୍ୱାରା ନାଟକର ସମଗ୍ର ଘଟଣା ଦ୍ୱାରା ପ୍ରତିପାଦନ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକରାଯାଇଥିବା କଥାଟିହିଁ କୁହାଯିବ ।

ଯାହା ହେଉ, ନାଟକ ପାଇଁ କେଉଁଟି ସବୁଠାରୁ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ, ତାହାର ସଂଜ୍ଞା କ'ଣ, ନାଟକ ଲେଖିବାକୁ ଆରମ୍ଭ କରି ନାଟ୍ୟକାର ସର୍ବପ୍ରଥମେ କେଉଁ କେଉଁ ବ୍ୟାପାରଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ଦେବ– ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ପଣ୍ଡିତମାନେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ମତ ପୋଷଣ କରନ୍ତି । ଏହାହିଁ ହେଉଛି ପଣ୍ଡିତମାନଙ୍କର ସ୍ୱଭାବ । ସେମାନେ କେବେହେଲେ କୌଣସି ସର୍ବମାନ୍ୟ ସିଦ୍ଧାନ୍ତରେ ପହଞ୍ଚିପାରନ୍ତି ନାହିଁ । ଆମେ ସେ ସବୁ ବିବାଦ ଭିତରକୁ ନ ଯାଇ, ସେ ଦେଶ ଓ ଏ ଦେଶର ଦୁଇଜଣ ମାନ୍ୟତାପ୍ରାପ୍ତ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିତ୍‌ଙ୍କ ମନ୍ତବ୍ୟକୁ ଆଧାର କରି ନାଟକର ଗଠନରୀତି ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରିବୁଁ । ଆଲୋଚନା ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଅନ୍ୟ ତଦ୍‌ବିଦ୍‌ମାନଙ୍କର ମନ୍ତବ୍ୟ ମଧ୍ୟ ଯଥାସମ୍ଭବ ସ୍ମରଣ କରିବୁ । ଅବଶ୍ୟ ତାହାଦ୍ୱାରା ବିବାଦ ବଢ଼ିବ; ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ଦୂରବର୍ତ୍ତୀ ହୋଇପଡ଼ିବ ।

କେଉଁଠୁ କେଉଁ ପର୍ଯ୍ୟାୟରୁ ନାଟକ ଆରମ୍ଭ ହେବ, ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଆର୍ଣ୍ଣେଷ୍ଟ ଲେଗୁଇ (Earnest leagouie) ଙ୍କ ମତ ହେଉଛି, "You ask me how a play is made. By begining at the end"– ଅର୍ଥାତ୍ ନାଟକର ଶେଷଟିକୁ ପ୍ରଥମେ ପରିକଳ୍ପନା କରିସାରିଲା ପରେ ନାଟକରଚନା ଆରମ୍ଭ କରିବା ଉଚିତ । ସମାଲୋଚକ ଡୁମା (ଜୁନିୟର) ମଧ୍ୟ ସେଇ କଥା କହନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ, You should not begin your work until you have concluding scene, movement and speach clear in your mind." ଏହି ମନ୍ତବ୍ୟର ସମର୍ଥନ ଏବଂ ପ୍ରତିବାଦ ଉଭୟ କରାଯାଇଥିବାର ଦେଖିବାକୁ ମିଳିବ । ବିରୋଧି ପକ୍ଷର ପ୍ରଧାନ ଯୁକ୍ତି ହେଉଛି ଯେ, ଶେଷଟିକୁ ପ୍ରଥମେ ସ୍ଥିର କରିନେଲେ, ନାଟ୍ୟକାରର ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦ କଳ୍ପନା ଉପରେ ବାଧା ଆସିବ ।

ଘଟଣା ପରେ ଘଟଣା ସଜାଇ, କେନ୍ଦ୍ରୀୟ ଭାବଟିକୁ ନିଟୋଳ ରଖି ତା' ଚାରିପଟେ ରୂପର ଏକ ଅତୀନ୍ଦ୍ରିୟ ଜଗତ୍ ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିତ୍‌ମାନେ କହନ୍ତି ବୃତ୍ତ ପରିକଳ୍ପନା । ବୃତ୍ତ ତେଣୁ ହେଉଛି ଘଟଣାର ସମଷ୍ଟି, ଯାହାକୁ ରୂପାୟିତ କରନ୍ତି ଚରିତ୍ରମାନେ । ବର୍ତ୍ତମାନ ବୃତ୍ତ ଭିତରେ ଚରିତ୍ର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ପାଇବ କିମ୍ବା ଘଟଣାବଳୀ ଗୁରୁତ୍ୱ ପାଇବ, ଏହାକୁ ନେଇ ସୁଦ୍ଧା ମତୈକ୍ୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇପାରିନାହିଁ । କେହି ଚରିତ୍ରକୁ ପ୍ରଥମ ସ୍ଥାନ ଦେଉଥିବାବେଳେ, ଆଉ କେହି ଘଟଣା ଉପରେ ଜୋର୍ ଦେଉଛନ୍ତି । ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ଘଟଣାର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ସ୍ୱୀକାର କରି କହନ୍ତି, "Most important of all is the structure of the incident. xxx Character comes in as subsidiary to the actions. Hence the incidents and the plot are the end of a tragedy." ତେବେ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ଚରିତ୍ରକୁ ପୂରାପୂରି ଅସ୍ୱୀକାର କରିନାହାନ୍ତି । ସେ ନିଜ ମତକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରି କହିଛନ୍ତି, 'କାର୍ଯ୍ୟ' କଥା

Digitized by srujanika@gmail.com

କହିବାମାତ୍ରକେ 'କର୍ତ୍ତା'ର ଅସ୍ତିତ୍ୱକୁ ସ୍ୱୀକାର କରିବାକୁ ହୁଏ । ତାଙ୍କ ମତରେ କାର୍ଯ୍ୟ କର୍ତ୍ତା ନିରପେକ୍ଷ କୌଣସି ବ୍ୟାପାର ନୁହେଁ । କର୍ତ୍ତା ନ ଥିଲେ କାର୍ଯ୍ୟ ଆସିବ ନାହିଁ । ତେବେ ନାଟକର ମୂଳଲକ୍ଷ୍ୟ ଚରିତ୍ରର ରହସ୍ୟ ବ୍ୟକ୍ତ କରିବା ନୁହେଁ । ଲକ୍ଷ୍ୟ ହେଉଛି, ଜୀବନର ସୁଖଦ କିମ୍ବା ଦୁଃଖଦ ପରିଣାମ ଦେଖାଇ ରସ ସୃଷ୍ଟି କରିବା । ଏଥିପାଇଁ ଚରିତ୍ର ଅପେକ୍ଷା ନାଟ୍ୟକାର ଘଟଣା ଆଡ଼କୁହିଁ ଅଧିକ ଦୃଷ୍ଟି ଦେବା ଆବଶ୍ୟକ । ସମାଲୋଚକ ଆର୍ଚ୍ଚର ମହାଶୟ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍‌ଙ୍କୁ ସମର୍ଥନ ନ କରି କହନ୍ତି, ''ଗୋଟିଏ ସୁ-ନାଟକ(Live- play)ରେ 'the characters control the plot' ଏବଂ ଗୋଟିଏ କୁ-ନାଟକ(Dead- play)ରେ 'the plot control the characters.' ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ ଯେ, ଆର୍ଚ୍ଚର ଚରିତ୍ର ଏବଂ ଘଟଣାକୁ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଏକକ ବୋଲି ମନେକରିଛନ୍ତି । ସମାଲୋଚକ ପ୍ରାଇସ୍ କିନ୍ତୁ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍‌ଙ୍କୁ ସମର୍ଥନ କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ କାର୍ଯ୍ୟ ପାଇଁ ହିଁ କର୍ତ୍ତା । କାର୍ଯ୍ୟର କ୍ରମ ସ୍ଥିର ନ ହେବା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ତହିଁରେ କର୍ତ୍ତାର ଗୁରୁତ୍ୱ ଆସିବ କୁଆଡ଼ୁ ? ବିବାଦର କ୍ରମ ଏଇଠି ଶେଷ ହୋଇନାହିଁ । ଉଭୟ ପକ୍ଷର ସମର୍ଥନରେ ପତାକା ଧରିବାକୁ ବିଭିନ୍ନ ଦେଶର ବଡ଼ ବଡ଼ ପଣ୍ଡିତମାନେ ବାହାରି ଆସିଛନ୍ତି; ବିବାଦର କିନ୍ତୁ ଅନ୍ତ ହୋଇନାହିଁ । ଏଥିରୁ ଗୋଟିଏ କଥା ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଛି – ଗୋଟିଏ ଅତି ସାଧାରଣ କଥାକୁ ନେଇ ଏଇ ଅକାରଣ କଥା-କଟାକଟିର ଗୋଲକଧନ୍ଦା ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଛି । ଫଳକଥା, ଚରିତ୍ର ଏବଂ ଘଟଣା ଯେତେବେଳେ ପରସ୍ପର ପ୍ରତି ନିର୍ଭରଶୀଳ, ସେତେବେଳେ ଘଟଣା - ନିରପେକ୍ଷ ଚରିତ୍ର କିମ୍ବା ଚରିତ୍ର-ନିରପେକ୍ଷ ଘଟଣା କଥାଟିହିଁ ହେଉଛି; ନିତାନ୍ତ ପିଲାଳିଆ । ଚରିତ୍ର ଘଟଣାର ଅଧୀନ ହୋଇପାରେ; ମାତ୍ର ତାହା ଦ୍ୱାରା ତା'ର ଗୁରୁତ୍ୱ କମିଯାଏ ନାହିଁ । ଚରିତ୍ର ନ ଥିଲେ ଘଟଣାକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରାଯିବ କାହା ଦ୍ୱାରା ? ଶରୀରରେ ବିଭିନ୍ନ ଅଙ୍ଗପ୍ରତ୍ୟଙ୍ଗ ରହିଛି । ପ୍ରତ୍ୟେକର କାର୍ଯ୍ୟବିଧି ସୁନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ । ସେଥିରୁ କେଉଁ ଗୋଟିକ ମୁଖ୍ୟ, କିଏ ବା ଗୌଣ, ଏ କଥା କିଭଳି ନିରୂପିତ ହେବ ? ନାଟକ ହେଉଛି କ୍ରମାନ୍ୱୟସମ୍ପନ୍ନ ଘଟଣା-ପରମ୍ପରାର ଏକ ସମନ୍ୱିତ ରୂପ; ଚରିତ୍ର ଏଠାରେ ଘଟଣା ବିଶ୍ଳେଷଣର ଏକ ମାଧ୍ୟମ । ସେଇଥିପାଇଁ ତାହାର ପରିକଳ୍ପନା । ବୃତ୍ତ ପରିକଳ୍ପନା ହିଁ ଚରିତ୍ରସୃଷ୍ଟିକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ କରେ । କାର୍ଯ୍ୟ ସହିତ ଚରିତ୍ରର ଯୋଗସୂତ୍ର ଥାଏ ଦୃଢ଼ । ଏଇ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ କାହାରିକୁ ବଡ଼ ବା ସାନ ବୋଲି ସିଦ୍ଧାନ୍ତ କରିନେବାର କୌଣସି ପ୍ରୟୋଜନ ଆମେ ଦେଖୁନାହୁଁ ।

ପ୍ରାଚ୍ୟ ଓ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକର ଗଠନରୀତି –

କୌଣସି କୌଣସି ସମାଲୋଚକ ମନେ କରନ୍ତି ଯେ, ଗ୍ରୀସ୍‌ର ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ସମକକ୍ଷ ହେଲା ଭଳି, ସେମାନଙ୍କର ସମସାମୟିକ ଜଣେ ମାତ୍ର ନାଟ୍ୟକାର ସଂସ୍କୃତ-ସାହିତ୍ୟରେ ନାହାନ୍ତି । ଆମର ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ ଯେତେ ପ୍ରାଚୀନ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଇତିହାସଦୃଷ୍ଟିରୁ ଆମକୁ ତେଣୁ ଗ୍ରୀସ୍ ନାଟକର ପ୍ରାଥମିକତା ମାନିନେବାକୁହିଁ ପଡ଼ିବ । ଭରତଙ୍କର ସମୟ ଏପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସଠିକ୍ ଭାବରେ ନିରୂପିତ ହୋଇପାରି ନ ଥିଲେହେଁ ସେ ଯେ ଖ୍ରୀଷ୍ଟଜନ୍ମ ପୂର୍ବର – ଏ ବିଷୟରେ ବହୁ ପ୍ରମାଣ ଉପସ୍ଥାପିତ କରାଯାଇପାରିବ ଏବଂ ଭାରତରେ କେଉଁ କାରଣରୁ 'ଭାସ'ଙ୍କ ପୂର୍ବର କୌଣସି ନାଟକ ଉପଲବ୍ଧ ହେଉନାହିଁ, ସେ ବିଷୟରେ ମଧ୍ୟ ଅନେକ କଥା କୁହାଯାଇପାରିବ । ଭାସ ତ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଏଇମାତ୍ର ସେ ଦିନ ଲୋକଲୋଚନକୁ ଆସିଲେ । କେହି କେହି ପଣ୍ଡିତ ତାଙ୍କୁ ଖ୍ରୀ. ପୂ. ଚତୁର୍ଥ ଶତକର ବୋଲି କହୁଛନ୍ତି । ଏଇ ମତକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେଲେ, ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର ପ୍ରାଥମିକତା ଆପେ ଆପେ ଅସ୍ୱୀକୃତ ହୋଇଯିବ । ଏ ବିଷୟରେ ଆମେ କେବଳ ଗୋଟିଏ କଥା କହିବୁ– ଭରତ ହୁଅନ୍ତୁ ଅବା ଭାସ ହୁଅନ୍ତୁ, ସେମାନେ ନିଶ୍ଚୟ କୌଣସି ଶୂନ୍ୟତାର ସୃଷ୍ଟି ନୁହନ୍ତି । ଭରତ ଯେ କେବଳ ପବନକୁ ଧରି ଏଡ଼େବଡ଼ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ସୃଷ୍ଟି କରିଗଲେ, ଏ କଥା ତ କୌଣସି ଛୋଟ ପିଲାଟିଏ ବି ବିଶ୍ୱାସ କରିବ ନାହିଁ । ପୁଣି 'ଦଶରୂପକ'ର ଯେଉଁ ବିସ୍ତୃତ ପ୍ରକାରଭେଦ ସେ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛନ୍ତି, ତାହାର ଆଧାର ଆଦୌ ନ ଥିବ, ଏ କଥା କିଏ କେମିତି ବା ବିଶ୍ୱାସ କରିଯିବ ? ସେମିତି ଭାସଙ୍କର ନାଟକ । ଖଣ୍ଡିଏ 'ସ୍ୱପ୍ନବାସବଦତ୍ତା' କିମ୍ବା 'ଚାରୁଦତ୍ତ' ନାଟକ ଲେଖାହେବା ପାଇଁ କ'ଣ କୌଣସି ଅବଲମ୍ବନ ନ ଥିବ ? ଏ ସବୁ ହେଉଛି ସମ୍ଭାବନାର କଥା । ଇତିହାସ ଏହାକୁ ସ୍ୱୀକାର କରିବ ନାହିଁ । ତେବେ ଏ ସମ୍ଭାବନା ପଛରେ ଯୁକ୍ତି ରହିଛି । ଇତିହାସ ତାକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିପାରିବ ନାହିଁ । ଯୁଗ-ଯୁଗର ବୈଦେଶିକ ଆକ୍ରମଣ, ଲୁଣ୍ଠନ, ଗୃହଦାହର ଯେଉଁ ଧ୍ୱଂସଲୀଳା ଏଠାରେ ଚାଲିଥିଲା, ବିଶେଷ କରି ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ ଯେଉଁଭଳି ବିଭିନ୍ନ ଧର୍ମର ରୋଷଦୃଷ୍ଟିରେ ପଡ଼ିଥିଲା, ସେଥିରେ ତାହାର ସ୍ଥାୟିତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କରେ ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠାଇବା ନିତାନ୍ତ ଅନ୍ୟାୟ ହେବ । ଯାହାହେଉ, ସେ ବିଷୟରେ ଆଉ ବିଶେଷ ଆଲୋଚନା ନ କରି କେବଳ ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟର ସମୃଦ୍ଧି ଓ ପ୍ରାଚୀନତାକୁ ସ୍ୱୀକୃତି ଦେବାହିଁ ବର୍ତ୍ତମାନ ପାଇଁ ଯଥେଷ୍ଟ ହେବ ।

ଆମେ ପୂର୍ବରୁ ସୂଚନା ଦେଇଛୁ ଯେ, ଯେତେବେଳେ ବ୍ରହ୍ମା ପ୍ରଥମେ ପଞ୍ଚମ ନାଟ୍ୟବେଦ ସୃଷ୍ଟିକଲେ, ସେତେବେଳେ ସେ ଏଥିପାଇଁ ପୂର୍ବସ୍ଥିତ ଚାରି ବେଦର ସାହାଯ୍ୟ ନେଇଥିଲେ; ଅର୍ଥାତ୍ ପ୍ରତ୍ୟେକ ବେଦରୁ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଉପାଦାନ ସଂଗ୍ରହ କରି ଏଇ ନୂତନ ପଞ୍ଚମ ବେଦର ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲେ । ଏଥିପାଇଁ ସେ ଋଗ୍‌ବେଦରୁ 'ପାଠ୍ୟ'(ସଂଳାପ), ସାମବେଦରୁ 'ସଂଗୀତ', ଯଜୁର୍ବେଦରୁ 'ଅଭିନୟ' ଏବଂ ଅଥର୍ବ ବେଦରୁ 'ରସ' ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ ବୋଲି କୁହାଯାଇଛି; ଅର୍ଥାତ୍ ଏଥିରୁ ନାଟକର ଚାରୋଟି ମୁଖ୍ୟ ଅଙ୍ଗ ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା ମିଳିଯାଉଛି । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା ସଂଳାପ, ସଂଗୀତ, ଅଭିନୟ ଏବଂ ରସ । ଅଭିନୟ ସହିତ ଚରିତ୍ରର ଏବଂ ରସ ସହିତ ଏକ କାହାଣୀର ସମ୍ପର୍କ ରହୁଛି ।

ନାଟକାରମ୍ଭ ପୂର୍ବରୁ ରଙ୍ଗପୂଜା କରାଯାଉଥିଲା ଏବଂ ଏହାପରେ ଅଭିନୟର ବିଘ୍ନନାଶ ନିମନ୍ତେ ଅଭିନେତାମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ପୂର୍ବ-ରଙ୍ଗର ଆୟୋଜନ କରାଯାଉଥିଲା । ଏହା ଏକ ଦୀର୍ଘ ବିଧାନ । ନାନ୍ଦୀପାଠ ପରେ ସୂତ୍ରଧାର ପ୍ରବେଶ କରି ନାଟ୍ୟବସ୍ତୁ ବା କାହାଣୀ ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା ଦିଅନ୍ତି । ଏହାକୁ ନାଟକର ଶରୀର ବୋଲି କୁହାଯାଇଥାଏ– 'ଇତିବୃତ୍ତଂ ହି ନାଟ୍ୟସ୍ୟ ଶରୀରମ୍ ପରିକୀର୍ତ୍ତିତମ୍' । ଏଇ ଇତିବୃତ୍ତର ପାଞ୍ଚଟି ସନ୍ଧି ବା ବିଭାଗ । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା ପ୍ରାରମ୍ଭ, ପ୍ରଯତ୍ନ, ପ୍ରାପ୍ତି ସମ୍ଭବ, ନିୟତାପ୍ତି ଏବଂ ଫଳପ୍ରାପ୍ତି । ଭରତଙ୍କ ମତରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ପ୍ରାରବ୍ଧ କାର୍ଯ୍ୟର ଏଇ ପାଞ୍ଚଟି ଅବସ୍ଥା ପର୍ଯ୍ୟାୟକ୍ରମେ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକର ଯେଉଁ ପଞ୍ଚସନ୍ଧି ବିଭାଗ, ତାହାର ଭିତ୍ତି କାହାଣୀର ଏଇଭଳି ପାଞ୍ଚଟି ଅବସ୍ଥା ବା ପର୍ଯ୍ୟାୟ । କାହାଣୀର ପାଞ୍ଚଟି ପର୍ବହିଁ ହେଉଛି ପଞ୍ଚସନ୍ଧି ।

Digitized by srujanika@gmail.com

ପ୍ରାରମ୍ଭ	ମୁଖସନ୍ଧି	ବୀଜସମୁତ୍ପତ୍ତି	ଏଇଠାରେ ପ୍ରଥମେ ସମସ୍ୟାର ବୀଜ ରୋପାଯାଏ ।
ପ୍ରଯତ୍ନ	ପ୍ରତିମୁଖ	ବୀଜର ଉଦ୍‌ଘାଟନ	ଏଠାରେ ସମସ୍ୟାର ସ୍ୱଷ୍ଟରୂପ ଦେଖାଯାଏ ।
ପ୍ରାପ୍ତିସମ୍ଭବ	ଗର୍ଭ	ବୀଜର ବିସ୍ତାର	ଏଠାରେ ସମସ୍ୟାର ଘନୀଭୂତ ରୂପ ଦେଖାଯାଏ ।
ନିୟତାପ୍ତି	ବିମର୍ଶ	ବୀଜାର୍ଥର ପୂର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରକାଶ	ସମସ୍ୟା ସମାଧାନର ପଥ ସ୍ୱଷ୍ଟ ହୁଏ ।
ଫଳପ୍ରାପ୍ତି	ନିର୍ବହଣ	ଅର୍ଥର ସମାହୃତି	ସମସ୍ୟାର ସମାଧାନ ।

ଦଶରୂପକର ପ୍ରତ୍ୟେକ ବିଭାଗରେ ଯେ ସନ୍ଧିସଂଖ୍ୟା ସମାନ ରହିବ, ଏଭଳି କୌଣସି କଥା ନାହିଁ । ଏ ବିଷୟ ଆମେ ରୂପକର ସ୍ୱରୂପ ବିଶ୍ଳେଷଣ କଲାବେଳେ ସୂଚାଇଛୁଁ । ଏଠାରେ କେବଳ ଏତିକି କହିଲେ ଯଥେଷ୍ଟ ହେବ ଯେ, ଡିମ ଏବଂ ସମବକାର ଚତୁଃସନ୍ଧିକ ହୋଇଥାଏ । ସେମିତି ତ୍ରିସନ୍ଧିକ ଏବଂ ଦ୍ୱିସନ୍ଧିକ ନାଟକ ମଧ ଅଛି ।

ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଗଠନ ସମ୍ପର୍କରେ କହିନ୍ତି, "Every tragedy, therefore, must have six parts, namely plot, character, diction, thought, spectacle and song." ଅର୍ଥାତ୍ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍‌ଙ୍କ ମତରେ ନାଟକର ଉପାଦାନ ହେଉଛି ଛଅଟି । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା – କାହାଣୀ, ଚରିତ୍ର, ବାକ୍‌ରୀତି ବା ଭଣତି, ଭାବନା, ଦୃଶ୍ୟ ଏବଂ ସଂଗୀତ । ଏଠାରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବାର କଥା ଯେ, ଆରିଷ୍ଟଟଲ ସଂଳାପ କଥା ନ କହି ତା' ବଦଳରେ ବାକ୍‌ରୀତି ବା **diction** କଥା କହିଛନ୍ତି । ହୁଏତ ନାଟ୍ୟ ସଂଳାପର ଛନ୍ଦୋବଦ୍ଧତା ସହିତ ଏହାର ସମ୍ପର୍କ ଥିବାରୁ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ କାହାଣୀ ଅର୍ଥାତ୍ ଘଟଣାର ସମନ୍ୱୟିତ ରୂପକୁ ନାଟକର ପ୍ରଧାନ ଉପାଦାନ ବୋଲି ମାନ୍ୟତା ଦେଇଛନ୍ତି । ଘଟଣା ମାଧମରେ ନାଟକ ଜୀବନର ଯଥାଯଥ ରୂପକୁ ମଂଚରେ ଦେଖାଇଥାଏ । ସେ ଆହୁରି କହନ୍ତି, ନାଟକ ମଣିଷର ଅର୍ଥାତ୍ ଚରିତ୍ରର ଅନୁକରଣ ନୁହେଁ ବରଂ ଘଟଣାର ଅନୁକରଣ, ଜୀବନର ଅନୁକରଣ ଏବଂ ଜୀବନ କହିଲେ ଘଟଣା-ପରମ୍ପରାକୁହିଁ ବୁଝାଇଥାଏ । ଚରିତ୍ର ନାଟକରେ ଆସନ୍ତି ଏହି ଘଟଣାକୁ ବ୍ୟକ୍ତ କରିବା ନିମନ୍ତେ । ମହିମାନ୍ୱିତ ଚରିତ୍ର ନ ଥିଲେ ମଧ ଭଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ହୋଇପାରେ; କିନ୍ତୁ ଘଟଣାର ଚମତ୍କାରିତା ନ ଥିଲେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ସଫଳ ହୁଏ ନାହିଁ । କାହାଣୀହିଁ ତେଣୁ ହେଉଛି ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଆତ୍ମା ।

ଚରିତ୍ର ଯେତେ ଚିତ୍ତାକର୍ଷକ ଏବଂ ବୈଚିତ୍ର୍ୟମଣ୍ଡିତ ହୋଇଥିଲେ ମଧ ଘଟଣାର ରସାତ୍ମକତାର ଗୁରୁତ୍ୱକୁ ଆଦୌ ଅସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । ଯେଉଁ ସବୁ ପ୍ରଖ୍ୟାତ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଚରିତ୍ରର ଚମତ୍କାରିତା ଉପରେ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦିଅନ୍ତି, ସେମାନେ ମଧ କୌତୂହଳୋଦ୍ଦୀପକ ଘଟଣାସୃଷ୍ଟିରେ ହେଳା କରନ୍ତି ନାହିଁ । ଏଇ ସବୁ କାରଣରୁ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ଯେତେବେଳେ କାହାଣୀକୁ ନାଟକର ଆତ୍ମା ବୋଲି କହନ୍ତି, ତାକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣରୂପେ ଅସ୍ୱୀକାର କରିହୁଏ ନାହିଁ । ଚରିତ୍ର ଆସେ ଘଟଣାକୁ ଅବଲମ୍ବନ କରି । ଘଟଣା ମାଧମରେ ତାକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରାଯାଏ । ଏଇ ବିଶ୍ଳେଷଣହିଁ

Digitized by srujanika@gmail.com

ହେଉଛି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ । ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱମୟ ଚରିତ୍ର ଅନେକ ବେଶୀ ଚିତ୍ତାକର୍ଷକ ହୋଇଥିବାରୁ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱକୁ ନାଟକର ପ୍ରାଣ ବୋଲି କୁହାଯାଇଛି "Conflict is the life of drama, no conflict, no drama" ଇତ୍ୟାଦି ମନ୍ତବ୍ୟ ଏହାର ସମର୍ଥନ କରୁଛି । ଏଇ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ କିନ୍ତୁ ପରିସ୍ଥିତି ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ବହୁ ଭାବିଚିନ୍ତି ଏଇ ରୋମାଞ୍ଚକର ପରିସ୍ଥିତି ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ଏଇ କାରଣରୁ ବର୍ଣ୍ଣାଡ ଶ' 'ଆଲୋଚନା'(Discussion)କୁ ନାଟକର ଆତ୍ମା ବୋଲି କହିଛନ୍ତି ।

ବର୍ତ୍ତମାନ ଦେଖାଯାଉଛି ଯେ, ନାଟ୍ୟ ଉପାଦାନର ସଂଯୋଜନା ଓ ପ୍ରାଥମିକତା ସମ୍ପର୍କରେ ତିନିପ୍ରକାର କଥା କୁହାଯାଇଛି । କିଏ କାହାଣୀ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି ତ ଆଉ କେହି ଚରିତ୍ରକୁ ମୁଖ୍ୟ ବୋଲି ଧରିନେଇଛନ୍ତି । ଶେଷ ଗୋଷ୍ଠୀ 'ବିଚାରବିମର୍ଶ' (Discussion)କୁ ପ୍ରଧାନ ବୋଲି କହୁଛନ୍ତି ।

(କ) କାହାଣୀ– ଭରତ ନାଟ୍ୟ କାହାଣୀ ପଞ୍ଚସନ୍ଧିସମନ୍ୱିତ ହେବ ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ନାଟକ ପାଇଁ ଗୋଟିଏ 'ବୀଜ' ବା ସମସ୍ୟା ଠିକ୍ କରିନେଇ ତାହାକୁ ପାଞ୍ଚୋଟି ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ବିଭକ୍ତ କରି ଆରମ୍ଭଠାରୁ ପରିଣତି ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଦେଖାଇବା ହେଉଛି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର କାର୍ଯ୍ୟ । ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ କାହାଣୀର ଗଠନରେ ତିନୋଟି ଐକ୍ୟ (Three unities) କଥା କହିଛନ୍ତି । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା (କ) ସମୟ-ଐକ୍ୟ (Unity of time), (ଖ) ସ୍ଥାନ-ଐକ୍ୟ (Unity of place), (ଗ) ଘଟଣା-ଐକ୍ୟ (Unity-of action) ।

କାହାଣୀର ଆବେଦନ ନିର୍ଭର କରେ ତାହାର ଆୟତନ ଉପରେ । ଏହା କେତେ ଦୀର୍ଘ ହେବ ଅବା ଛୋଟ ହେବ; ସେ ସମ୍ପର୍କରେ କୌଣସି ବିଧିବଦ୍ଧ ନିୟମ ନାହିଁ । ଏହାକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣଭାବରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଅନୁପାତ-ଜ୍ଞାନ ଉପରେ ଛାଡ଼ିଦିଆଯାଇଛି । ତେବେ ଏ ବିଷୟରେ ଗୋଟିଏ ସାଧାରଣ କଥା ଏଠାରେ କୁହାଯାଇପାରେ । ତାହା ହେଉଛି ଏହି ଯେ, ଏହା ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକର ସ୍ମୃତିସାଧ ହୋଇଥିବା ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ । ଅନାବଶ୍ୟକ ଜଟିଳତା ସୃଷ୍ଟି କରି ଏହାକୁ ଅଯଥା ଦୀର୍ଘ କରିପକାଇଲେ, ଦର୍ଶକମାନେ ସବୁକଥା ମନେ ରଖିପାରନ୍ତି ନାହିଁ । ଏଇଥିପାଇଁ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ନିୟମ କରି କହିଦେଇଛନ୍ତି, 'Can be easily embraced by the memory' । ନିଜର ଲକ୍ଷ୍ୟ ହାସଲ କରିବା ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଯେତିକି ଆୟତନ ଆବଶ୍ୟକ, ତାହାହିଁ ହେଉଛି ଯଥାର୍ଥ ପରିମାଣ ।

କାହାଣୀ ପାଇଁ ଐକ୍ୟ (Unity) ଆବଶ୍ୟକ । ପ୍ରଥମ ଐକ୍ୟଟି ହେଉଛି ଘଟଣାଗତ ଐକ୍ୟ (Unity of action) । କାହାଣୀ ଘଟଣାର ଅନୁକରଣ । ଗୋଟିଏ ମୁଖ୍ୟ ଘଟଣାହିଁ ଏଥିପାଇଁ ଗୃହୀତ ହେବ । ଏହା ହେବ 'ଆଦି-ମଧ୍ୟ-ଅନ୍ତ-ସମନ୍ୱିତ ଏକ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ଘଟଣା । ଏହାର ବିଭିନ୍ନ ଅଂଶ ମଧ୍ୟରେ ଏଭଳି ନିବିଡ଼ ଯୋଗାଯୋଗ ରହିବ ଯେ, ଯଦି ସେଥିରୁ ଦୈବାତ୍ ଗୋଟିଏ ଅଂଶ ବାହାରିଯାଏ, ତେବେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ କାହାଣୀଟି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ କିମ୍ବା ଦୁର୍ବଳ ହୋଇଯିବ । ନାଟ୍ୟ କାହାଣୀରେ କାର୍ଯ୍ୟ କାରଣ ନିୟମଦ୍ୱାରା ଗ୍ରଥିତ କୌତୂହଳୋଦ୍ଦୀପକ ଘଟଣାବଳୀର ସମନ୍ୱୟ କରାଯାଇଥାଏ । କାହାଣୀ ପରିକଳ୍ପନାର ଦୁଇଟି ରୂପ– (କ) ସରଳ, (ଖ) ଜଟିଳ । ସରଳ

Digitized by srujanika@gmail.com

କାହାଣୀରେ ଘଟଣା କ୍ରମାନୁସାରେ ଘଟିଯାଏ । ତହିଁରେ ବିପରୀତ ପରିସ୍ଥିତି ସୃଷ୍ଟିକରି ଚମତ୍କାରିତା ଦେଖାଇବାର କିମ୍ବା ଗୋଟିକୁ ଅପରର ଅବଶ୍ୟମ୍ଭାବୀ ପରିଣାମରୂପେ ଚିହ୍ନାଇବାର କୌଣସି ଉଦ୍ୟମ ନ ଥାଏ । ମାତ୍ର ଜଟିଳ କାହାଣୀରେ ଏଇସବୁ ଦିଗ ପ୍ରତି ବିଶେଷ ଦୃଷ୍ଟି ଦିଆଯାଇଥାଏ । କାହାଣୀକୁ ଏପରି ଭାବରେ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିବାକୁ ହୁଏ ଯେ, ଯଦ୍ୱାରା କାହାଣୀର ଅନ୍ତର୍ଗତ ଦୃଶ୍ୟ ନ ଦେଖି ସୁଦ୍ଧା କେବଳ ଶୁଣିକରି ରସୋପଲବ୍ଧି ହୋଇଥାଏ । ଅବଶ୍ୟ ଅନେକ ସମୟରେ ଜଟିଳତା ସୃଷ୍ଟି କରିବାପାଇଁ ପ୍ରକୃତ ଘଟଣା-ନିରପେକ୍ଷ ଘଟଣା ବିନ୍ୟାସ କରାଯାଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟ କାହାଣୀରେ ମହାକାବ୍ୟ ଗଠନରୀତି ଯେମିତି ଅନୁପ୍ରବେଶ ନ କରେ, ସେ ଦିଗରେ ସତର୍କ ରହିବାକୁ ହୁଏ । ମହାକାବ୍ୟରେ ଏକାଧିକ କାହାଣୀର ସମାବେଶ ହେଉଥିବା ସ୍ଥଳେ, ନାଟକ ପାଇଁ ତାହାକୁ ବର୍ଜନ କରିବାକୁ ହୁଏ । ନାଟ୍ୟ-କାହାଣୀରେ ଆଦୌ ଉପ-ଘଟଣା (sub-plot) ସ୍ଥାନ ପାଏ ନାହିଁ, ଏଭଳି ନୁହେଁ । ତେବେ ଏହି ଘଟଣାବଳୀ ମୁଖ୍ୟ ଘଟଣାର ଅବଶ୍ୟମ୍ଭାବୀ ପରିଣାମରୂପେ ଆସିବା ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ; ଅର୍ଥାତ୍ ଏସବୁ ହେବ ମୁଖ୍ୟ ଘଟଣାର ପରିପୂରକ । ଏକକତା ହେଉଛି ନାଟ୍ୟ-କାହାଣୀର ପ୍ରଧାନ ଧର୍ମ । ତେଣୁ ଘଟଣାର ବାହୁଲ୍ୟକୁ ଏଥିରୁ ଯଥା-ସମ୍ଭବ ପରିହାର କରିବାକୁ ହେବ ।

ଦ୍ୱିତୀୟ କଥା ହେଉଛି, ନାଟ୍ୟ-କାହାଣୀରେ ସମୟଗତ ଐକ୍ୟ (Unity of time) ପ୍ରସଙ୍ଗ । ନାଟକରେ ଘଟଣାର ବ୍ୟାପ୍ତି ଯଥାସମ୍ଭବ ଚବିଶ ଘଣ୍ଟା ବା ସାମାନ୍ୟ ଟିକିଏ ଅଧିକ ହୋଇପାରେ । ଅବଶ୍ୟ ପ୍ରଥମ ଅବସ୍ଥାରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନାଟକରେ ଏଇ ନିୟମ କଡ଼ାକଡ଼ି ପାଳନ କରାଯାଉ ନ ଥିଲା । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ଅଙ୍କ-ବିଭାଗ ସମୟରେ ଏହି କାଳଗତ ଐକ୍ୟକୁ ଯଥାସମ୍ଭବ ମାନ୍ୟତା ଦିଆଯାଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ନାଟକରେ ଏହାକୁ ପ୍ରାୟ ପାଳନ କରାଯାଇ ନ ଥିବାର ଦେଖିବାକୁ ମିଳିବ ।

ସେହିପରି ସ୍ଥାନଗତ-ଐକ୍ୟ (Unity of place) ସମ୍ପର୍କରେ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ବିଶେଷ କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦେଇନାହାନ୍ତି । ତେବେ ସମୟ-ଐକ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ସୁସ୍ପଷ୍ଟ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ରହୁଥିବାରୁ ସ୍ଥାନ ସମ୍ପର୍କୀୟ ସୀମାବଦ୍ଧତା ବିଷୟରେ କେତେକ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ ଆପେ ଆପେ ଆସିଯାଉଛି । ପ୍ରଥମେ ନାଟ୍ୟ କାହାଣୀର 'ସ୍ମରଣ-ସାପେକ୍ଷତା' ସଂପର୍କରେ ଯେଉଁ ନିୟମ କରାଯାଇଛି ତହିଁରୁ ମଧ୍ୟ ସ୍ଥାନ ସମ୍ପର୍କୀୟ ସଂକ୍ଷିପ୍ତି ପ୍ରସଙ୍ଗ ଆସିଯାଉଛି । ଏହାର ପ୍ରକୃତ ଲକ୍ଷ୍ୟ ହେଉଛି, ନାଟକରେ ଅନେକଗୁଡ଼ିଏ ସ୍ଥାନ କିମ୍ବା ବିଶେଷ ଦୂରବର୍ତ୍ତୀ ସ୍ଥାନ ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା ଦିଆଗଲେ, ନାଟ୍ୟ କାହାଣୀ ଦୁର୍ବଳ ହୋଇଯିବାର ସମ୍ଭାବନା । କାରଣ ଦର୍ଶକ ସୀମିତ ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ଏତେ ଗୁଡ଼ିଏ ସ୍ଥାନ ସମ୍ପର୍କରେ ଅବହିତ ହୋଇ ନ ପାରିବାର ଆଶଙ୍କା ଥିବାରୁ ସେମାନଙ୍କର ମନୋଯୋଗ ଦୁର୍ବଳ ହୋଇଯାଏ । ଏଇଥିପାଇଁ ନାଟକରେ ଯଥାସମ୍ଭବ ପାଖାପାଖି ସ୍ଥାନ ଏବଂ ସୀମିତ ସ୍ଥାନର ବର୍ଣ୍ଣନା ଦିଆଯିବାହିଁ ବାଞ୍ଛନୀୟ । ସେ ଦେଶରେ ଏହାକୁ କଡ଼ାକଡ଼ି ଭାବେ ପାଳନ କରାଯାଇନାହିଁ; ଏ ଦେଶରେ ତ ଆଦୌ ନୁହେଁ । ନାଟକର ଘଟଣାବଳୀ ଦେଶରୁ ଦେଶାନ୍ତରକୁ, ମର୍ତ୍ତ୍ୟରୁ ସ୍ୱର୍ଗକୁ ପ୍ରସାରିତ ହୋଇଛି । ସେଇ ଅନୁସାରେ ସମୟ ସମ୍ପର୍କରେ କୌଣସି ନିୟନ୍ତ୍ରଣକୁ ମଧ ସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇନାହିଁ ।

ମୋଟାମୋଟି ଭାବରେ ଏହାହିଁ ହେଉଛି କାହାଣୀରେ ତ୍ରୟୀ ଐକ୍ୟର ସ୍ଥିତି । ଏଥିଭିତରୁ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଘଟଣାଗତ ଐକ୍ୟଟି ପ୍ରକୃତରେ ନାଟକର ସଫଳତା ପାଇଁ ବଡ଼ ଉପାଦେୟ । ଏଥିରେ ଅଯୌକ୍ତିକ କିମ୍ବା ଅନାବଶ୍ୟକ କିଛି ରହିଲେ, ତାହା ଦ୍ୱାରା ଯେ ନାଟକ ଦୁର୍ବଳ ହୋଇଯିବ, ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ । ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ସେଇଥିପାଇଁ ଗୋଟିଏ ନାଟକ, ଗୋଟିଏ ଘଟଣା ଉପରେ ଜୋର୍ ଦେଇଛନ୍ତି । ଯେଉଁ ସବୁ ଘଟଣା ପରସ୍ପରସାପେକ୍ଷ ନୁହେଁ, ତାହା ଦ୍ୱାରା ଘଟଣା-ଐକ୍ୟ ବ୍ୟାହତ ହେବ । ସେଇଥିପାଇଁ କୁହାଯାଇଛି, "A well constructed plot should. therefore, be single in its issue rather than double." ଏକ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟଯୁକ୍ତ କାହାଣୀହିଁ ହେଉଛି ଭଲ କାହାଣୀ । ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ଅନ୍ତତଃ ଏହି ଧରଣର କାହାଣୀ କଥାହିଁ କହିଛନ୍ତି ।

ଆଲୋଚକ ନିକଲ୍ ଆଉ ଏକ ଐକ୍ୟର କଥା କହିଛନ୍ତି । ତାହା ହେଉଛି ସ୍ଥାୟୀଭାବର ଐକ୍ୟ (Unity of impression) । ଘଟଣାଗତ ଐକ୍ୟଠାରୁ ଏହାର ଏକମାତ୍ର ପାର୍ଥକ୍ୟ ହେଉଛି ଏହି ଯେ, ଘଟଣା-ଐକ୍ୟରେ ଘଟଣାର ଘନବିନ୍ୟାସ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଉଥିବାବେଳେ, ଏଥିରେ ରସନିଷ୍ପତ୍ତି ଉପରେ ଜୋର୍ ଦିଆଯାଏ । ଏହାକୁ ସେ ଘଟଣା-ଐକ୍ୟ ସହିତ ସମ୍ପୃକ୍ତ ଥିବାର ଦେଖାଇଛନ୍ତି । ତେବେ ଏଥିରେ ଗୋଟିଏ ବିଶେଷ ଭାବକୁ ସ୍ଥାୟୀ କରିବା ସମ୍ପର୍କରେହିଁ କୁହାଯାଇଛି । ତାଙ୍କ ମତରେ ନାଟକର Effect ହିଁ ହେଉଛି ତାହାର ସଫଳତା-ବିଫଳତାର ପ୍ରଧାନ କାରଣ । ଘଟଣାବିନ୍ୟାସ ସାହାଯ୍ୟରେ ଏହି ଭାବକୁ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେବା ହେଉଛି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଘଟଣା ସହିତ ଘଟଣା ଯୋଡ଼ି ଏଥିରେ ଗୋଟିଏ ଭାବର ଅନୁଭବକୁ ସ୍ପଷ୍ଟ କରିପାରିଲେହିଁ ସୃଷ୍ଟି ସାର୍ଥକ ହୁଏ । କାହାଣୀର ସ୍ତର ବିଭାଗ ସମ୍ପର୍କରେ ଏହା ହେଉଛି ସେ ଦେଶର ଧାରଣା ।

ଭରତ କାହାଣୀକୁ ଆଧିକାରିକ (ମୁଖ୍ୟ) ତଥା ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ (ଗୌଣ, ଅପ୍ରଧାନ) ଏ ଉଭୟର ସମନ୍ୱୟ ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ଏଥିରୁ ଦେଖାଯାଉଛି ଯେ, କାହାଣୀର ଏକକତା ସମ୍ପର୍କରେ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ଯାହା କହିଛନ୍ତି, ଭରତ ତାକୁ ମାନିନାହାନ୍ତି । ତେବେ ଉଭୟ ବିଭାଗର ସମ୍ପର୍କ, ସେମାନଙ୍କର ଭୂମିକା, ସୀମା ପ୍ରଭୃତି ସମ୍ପର୍କରେ ସେ ଯାହା ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦେଇଛନ୍ତି, ତହିଁରୁ କାହାଣୀର ଏକକତା ବିଷୟରେ ତାଙ୍କର ନିଜସ୍ୱ ବିଶ୍ୱାସହିଁ ପ୍ରକଟିତ ହେଉଛି । ଭରତ ସ୍ପଷ୍ଟ କହିଛନ୍ତି, ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ କାହାଣୀ କଦାପି ଆଧିକାରିକ କାହାଣୀର ପ୍ରତିଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱୀ ହେବ ନାହିଁ ବା ତାହାର ଗତିରୋଧ କରିବ ନାହିଁ । ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ଭାଗଟି ଏଭଳି ଭାବରେ ବିନ୍ୟସ୍ତ ହେବ, ଯାହା ଦ୍ୱାରା ଅଙ୍ଗୀରସ ନିଷ୍ପତ୍ତିରେ କୌଣସି ବାଧା ସୃଷ୍ଟି ହେବ ନାହିଁ । ଏହା ପରେ 'ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର'ରେ କାହାଣୀକୁ ଏକକ ରୂପ ଦେବା ନିମନ୍ତେ ବହୁତ କଥା କୁହାଯାଇଛି । ବହୁ ଘଟଣାମୟ କାହାଣୀକୁ କିଭଳି ଭାବରେ 'ପ୍ରବେଶକ'ଦ୍ୱାରା ସଂକ୍ଷିପ୍ତ କରିବାକୁ ହେବ, ତାହାର ବିଧାନ ଦିଆଯାଇଛି । ବହୁ ଚରିତ୍ର ବଦଳରେ ସ୍ୱଳ୍ପ ଚରିତ୍ର ସାହାଯ୍ୟରେ କିଭଳି ଏହାକୁ ଶକ୍ତିଶାଳୀ କରାଯିବ, ସେ କଥା ମଧ୍ୟ କୁହାଯାଇଛି । କାହାଣୀର ଗଠନ ହେବ ଗୋପୁଚ୍ଛ ଭଳି; ଅର୍ଥାତ୍ ଯେମିତି ଗୋପୁଚ୍ଛର ଆରମ୍ଭରେ ଅଳ୍ପ ବାଳ, ମଧ୍ୟଭାଗରେ ଅଧିକ ଏବଂ ଶେଷ ଭାଗରେ ପୁଣି ଅଳ୍ପ – ସେମିତି ନାଟ୍ୟ କାହାଣୀର ବିସ୍ତାରକୁ ପ୍ରଥମେ ସୂକ୍ଷ୍ମ, କ୍ରମଶଃ ଅଧିକ ବିସ୍ତାରିତ ଏବଂ ଶେଷକୁ ପୁଣି କ୍ଷୁଦ୍ର କରିବାକୁ ହେବ । କାହାଣୀର ଆରମ୍ଭରେ ମୂଳ କାହାଣୀର ବୀଜ ସ୍ଥାପନ କରିବାକୁ ହେବ । ପ୍ରତିମୁଖ ଓ ଗର୍ଭସନ୍ଧିରେ ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ଘଟଣା

Digitized by srujanika@gmail.com

ସଂସ୍ଥାପନ କରି ଏହାକୁ ବଢ଼ାଇବାକୁ ପଡ଼ିବ ଏବଂ ବିମର୍ଶ-ସନ୍ଧିରେ ଏହାର ବିସ୍ତାରକୁ ସମ୍ବରଣ କରିନେଇ ଉପସଂହାରରେ ଏକାଗ୍ର ପରିଣତି ଦେଖାଇଦେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଯେଉଁଠି ଘଟଣା ପ୍ରଥମରୁ ଅଗ୍ରସର ହୋଇ ପରସ୍ପରସାପେକ୍ଷ ନାନା ଘଟଣାର ମିଶ୍ରଣରେ ସମୃଦ୍ଧ ଓ ବିଚିତ୍ର ହୋଇଉଠେ ଏବଂ ଗୋଟିଏ ପରିଣାମରେ ଶେଷ ହୁଏ, ସେଠାରେ ଐକ୍ୟ ଜଟିଳ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ତାହାର ଗୁରୁତ୍ୱ ହ୍ରାସ ପାଏ ନାହିଁ । ଭାରତୀୟ ଆଚାର୍ଯ୍ୟମାନେ ସମସ୍ତେ କାହାଣୀର ରସସିଦ୍ଧତା ସମ୍ପର୍କରେ ଏକମତ । ସମୟ-ଐକ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ଏମାନଙ୍କର ମତ ପୂର୍ବରୁ ସୂଚିତ ହୋଇଛି । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଙ୍କରେ ଏକ-ଦିବସ-ଯାପ୍ୟ କାର୍ଯ୍ୟ ଦେଖାଯାଇପାରିବ । ଏହା ଯଦି କୌଣସି କାରଣରୁ ସମ୍ଭବ ନ ହୁଏ, ତେବେ ଏଥିପାଇଁ 'ପ୍ରବେଶକ'ର ସାହାଯ୍ୟ ନେବାକୁ ହେବ । କୌଣସି ଅଙ୍କରେ ଏକ ବର୍ଷରୁ ଅଧିକ କାଳ ରହିବ ନାହିଁ । ତେବେ ଅଙ୍କ ଅଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ସମୟ-ସୀମା ସମ୍ପର୍କରେ ଏଭଳି କୌଣସି ନିୟମ ନାହିଁ ।

ଘଟଣା ପରେ ଘଟଣା ସଜାଇ ନାଟକ ପାଇଁ ବୃତ୍ତ ପରିକଳ୍ପନା କରାଯାଏ । ପର ଘଟଣା ପୂର୍ବ-ଘଟଣାର ଅବଶ୍ୟମ୍ଭାବୀ ପରିଣାମରୂପେ ଆସିଲେହିଁ ଏହା ଯଥାର୍ଥ ହୁଏ । ଘଟଣାଗୁଡ଼ିକ କାର୍ଯ୍ୟ-କାରଣ ସମ୍ପର୍କଯୁକ୍ତ ହୋଇଥିଲେହେଁ ଅପ୍ରତ୍ୟାଶିତ ଭାବେ ଘଟିଯାଏ । ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ଏଇ ଧରଣର କାହାଣୀକୁ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ବୋଲି କହିଛନ୍ତି; କାରଣ ଏଥିରେ ନାଟକୀୟ ସଂଶୟ (Dramatic Suspense) ଖୁବ୍ ଅଧିକ ଥାଏ । କାହାଣୀର ପ୍ରକୃତି ଅନୁସାରେ ଏହାକୁ ତିନି ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇଥାଏ । (କ) ଘଟଣାପ୍ରଧାନ, (ଖ) ଭାବପ୍ରଧାନ, (ଗ) ଭାବନାପ୍ରଧାନ । ଘଟଣା ସାହାଯ୍ୟରେ ଯେଉଁଠି ଚମତ୍କାର ଗଳ୍ପ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଏ, ସେଠାରେ କାହାଣୀ ହୁଏ ଘଟଣାପ୍ରଧାନ । ପାତ୍ର-ପାତ୍ରୀର ବିଶ୍ଳେଷ କୌଣସି ଭାବ-ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସାହାଯ୍ୟରେ ଯେଉଁଠି ରସ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଏ, ତାହା ହୁଏ ଭାବପ୍ରଧାନ ଏବଂ ଯେଉଁଠି ବିଚାର-ବିମର୍ଶ, କ୍ରିୟା ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ନାଟକୀୟ କୌତୂହଳ ବୃଦ୍ଧିରେ ସହାୟକ ହୁଏ, ସେଠାରେ ତାହା ହୁଏ ଭାବନାପ୍ରଧାନ ।

ଘଟଣାପ୍ରଧାନ କାହାଣୀରେ ଚମକପ୍ରଦ ଓ କୌତୂହଳୋଦ୍ଦୀପକ ଘଟଣା ଏହାକୁ ଗତିଶୀଳ ଏବଂ ପ୍ରାଣବନ୍ତ କରିଥାଏ । ଏଥିପାଇଁ ମୁଖ୍ୟତଃ ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟର ସାହାଯ୍ୟ ନେବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଭାବପ୍ରଧାନ କାହାଣୀ ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟ ଶୂନ୍ୟ– ଏହା ନୁହେଁ । ତେବେ ଏଥିରେ ମୁଖ୍ୟତଃ ଆବେଗ ସୃଷ୍ଟି ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଆବେଗ ତୀବ୍ରତା ହେଉଛି ଏହାର ପ୍ରାଣ । ତୃତୀୟ ଶ୍ରେଣୀର କାହାଣୀରେ ଏହା ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଏ ଭାବନା ଓ ସମସ୍ୟାର କ୍ରିୟା-ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଦ୍ୱାରା । ତେଣୁ ନାଟ୍ୟ କାହାଣୀରେ ଗତିଶୀଳତା ସୃଷ୍ଟି କରି ଏଥିରେ ପ୍ରାଣ-ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିବାକୁ ହେଲେ ଏଥିରେ କେବଳ କୌତୂହଳୋଦ୍ଦୀପକ, ଚମକପ୍ରଦ ଘଟଣାର ଅବତାରଣା କଲେ ଚଳିବ ନାହିଁ; ବରଂ ଅଭିନୟର ଆଙ୍ଗିକ, ବାଚିକ ଓ ସାତ୍ତ୍ୱିକ ଏ ତିନୋଟିଯାକ ବିଭାଗକୁ ସକ୍ରିୟ ଭାବରେ କାର୍ଯ୍ୟରେ ଲଗାଇବାକୁ ପଡ଼ିବ । କାହାଣୀକୁ ସ୍ଥୂଳ ଶାରୀରିକ କ୍ରିୟା ଯେଉଁଭଳି ଗତିଶୀଳ, କ୍ରିୟାଶୀଳ ଏବଂ ପ୍ରାଣବନ୍ତ କରିଥାଏ, ସେମିତି ସୂକ୍ଷ୍ମ ଆତ୍ମିକ କ୍ରିୟା ଦ୍ୱାରା ମଧ୍ୟ ଏହା ହୋଇଥାଏ । ଗତିଶୀଳ ଏବଂ କ୍ରିୟାବନ୍ତ କାହାଣୀଟିଏ ଯେ ନାଟକକୁ ସଫଳତାର ଶୀର୍ଷରେ ନେଇ ପହଞ୍ଚାଇଦିଏ, ଏହା ନ କହିଲେ ମଧ୍ୟ ଚଳିବ । କାହାଣୀର ବଳିଷ୍ଠତା କେବଳ ନାଟକର ସଫଳତା ଆଣିଦିଏ ଏହି କାରଣରୁ – ଏକଥା

Digitized by srujanika@gmail.com

କହିବା ବୋଧ ହୁଏ ଠିକ୍ ହେବ ନାହିଁ ।

(ଖ) ବୃତ୍ତ ପରିକଳ୍ପନା—ଘଟଣାର ସମନ୍ୱୟରେ କାହାଣୀର ସୃଷ୍ଟି ଏବଂ କାହାଣୀକୁ ରୂପାୟିତ କରନ୍ତି ଚରିତ୍ରମାନେ । ଚରିତ୍ର ଘଟଣାର ଅଧୀନ । ଚରିତ୍ରର କାର୍ଯ୍ୟ (action) ହିଁ ଘଟଣାକୁ ସାକାର କରେ । ବ୍ୟକ୍ତି ଆଚରଣର କ୍ରିୟା-ପ୍ରତିକ୍ରିୟାର ସମଷ୍ଟି ହେଉଛି କାର୍ଯ୍ୟ । ତେବେ ବ୍ୟକ୍ତିର ଆଚରଣ, ସମ୍ପର୍କ, ସଂକଳ୍ପ, ସଂଗ୍ରାମ ଏବଂ ପରିଣତି ଦର୍ଶାଇବା ହେଉଛି ବୃତ୍ତ-ପରିକଳ୍ପନାର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ବୃତ୍ତଗଠନ ହେଉଛି, ଘଟଣାର କଳାତ୍ମକ ବିନ୍ୟାସ; ତେଣୁ ଘଟଣାର ଗ୍ରହଣ ଏବଂ ବର୍ଜନ ସମ୍ପର୍କରେ ନାଟ୍ୟକାର ବିଶେଷ ସତର୍କ ରହିବା ଆବଶ୍ୟକ । ତା ପୂର୍ବରୁ ବ୍ୟକ୍ତି-ଚରିତ୍ରରେ ଯେଉଁ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଥାଏ, ସେ ସବୁକୁ ଯଥାଯଥ ଭାବରେ ବୁଝିନେବା ହେଉଛି ବୃତ୍ତରଚନାର ପ୍ରାରମ୍ଭିକ କାର୍ଯ୍ୟ । କାରଣ ଆଚରଣ ଚରିତ୍ରପ୍ରସୂତ ଏବଂ ତାହାରି ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ ବ୍ୟକ୍ତିର ଗତି ଓ ପରିଣତି । ସେ ବିଷୟରେ ଏକ ସ୍ୱଚ୍ଛ ଧାରଣା ନ ଥିଲେ, ବୃତ୍ତ-ପରିକଳ୍ପନାରେ ଚରିତ୍ରର ଯଥାଯଥ ରୂପାୟନ ହୋଇପାରେ ନାହିଁ । ତେଣୁ ପ୍ରଥମେ ନାଟକର ପ୍ରତିପାଦ୍ୟ ସ୍ଥିର ହୋଇଯିବାପରେ ନାଟ୍ୟକାର 'ଚରିତ୍ର' ଏବଂ 'ଘଟଣା' — ଏ ଉଭୟ ଦିଗ ପ୍ରତି ସଚେତନ ରହିବେ ବୋଲି ଆଶା କରାଯାଏ । କାର୍ଯ୍ୟର ବିଭିନ୍ନ ପର୍ଯ୍ୟାୟ କିମ୍ବା ସନ୍ଧି-ସଂଯୋଗରେ ଏହା ତାଙ୍କୁ ସାହାଯ୍ୟ କରିବ । ମୂଳ ଭାବକୁ ପ୍ରତିପାଦିତ କରିବା ପାଇଁ ଯେଉଁ ସବୁ ଚରିତ୍ର ବା ଚରିତ୍ର-ସମ୍ପର୍କର କଳ୍ପନା ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ, ନାଟ୍ୟକାର ନିଶ୍ଚୟ ସେହି ସବୁ ଚରିତ୍ରର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ନିର୍ଦ୍ଧାରଣ କରିବେ ଏବଂ ସେସବୁର ଆଚରଣ ଏବଂ ପରିଣତି ସମ୍ପର୍କରେ ତାଙ୍କର ଧାରଣା ସ୍ୱଚ୍ଛ ହୋଇଥିବ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, ସେକ୍ସପିୟରଙ୍କର 'ମାକ୍‌ବେଥ' ନାଟକକୁ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇପାରେ । ଏହାର 'ଥିମ୍' ବା ଭାବବସ୍ତୁ ହେଲା 'ଉଚ୍ଚାକାଂକ୍ଷା' । ପ୍ରତିପାଦ୍ୟ ହେଲା 'ଉଚ୍ଚାକାଂକ୍ଷାର ପତନ' । ଏଥିରୁ କାର୍ଯ୍ୟ(action)ର କ୍ରମପର୍ଯ୍ୟାୟର ଯେଉଁ ରୂପଟି ଆଗକୁ ଆସିଲା, ତାହା ହେଉଛି ଏହି ଯେ, ବ୍ୟକ୍ତିମାନସରେ ଥରେ ଉଚ୍ଚାକାଂକ୍ଷାର ଭୂତ ପ୍ରବେଶ କରିଗଲେ, ଧୀରେ ଧୀରେ ତାହା ତାକୁ ବେପରୱା କରିଦିଏ । ଏଥିରୁ ଆସିବ ଅନ୍ୟାୟ କାର୍ଯ୍ୟ କରିବା ପାଇଁ ତା'ର ଆଗ୍ରହ । ଏଥିପାଇଁ ତା' ଆଗରେ ଯେଉଁ ବାଧା ସବୁ ଦେଖାଦେବ, ସେସବୁକୁ ସେ ନିଷ୍ଠୁର ଭାବରେ ପ୍ରତିହତ କରିବ । ଅନ୍ୟାୟ କାମ ବଢ଼ିଚାଲିବ; କିନ୍ତୁ ଶେଷରେ ଦେଖାଯିବ ଯେ, ସେ ନିଜର ଲକ୍ଷ୍ୟସ୍ଥଳରେ ପହଞ୍ଚିପାରିନାହିଁ । ଭିତରେ ବାହାରେ ଏଥିପାଇଁ ଯେଉଁ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଦେଖାଦେବ, ଶେଷରେ ତାହା ହେବ ତା'ର ଧ୍ୱଂସର କାରଣ । 'କାର୍ଯ୍ୟର କ୍ରମିକ ଅନୁସରଣ' କହିଲେ ପ୍ରକୃତରେ କ'ଣ ବୁଝାଯାଏ, ତାହା ଏହି ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତରୁ ଜଣାଯିବ । ମାକ୍‌ବେଥ୍‌ଠାରେ ପ୍ରଥମେ ଉଚ୍ଚାକାଂକ୍ଷା ସୃଷ୍ଟି କରିବା ନିମନ୍ତେ ଅନୁକୂଳ ପରିସ୍ଥିତି ନିର୍ମାଣ, ଉଚ୍ଚାକାଂକ୍ଷାର ପ୍ରାବଲ୍ୟ, ସେ ପଥର ସକଳ ବାଧା ଅପସାରଣ ନିମନ୍ତେ ସଂକଳ୍ପ ଓ ଉଦ୍ୟମ, ଏଥିପାଇଁ ନିଷ୍ଠୁରତା ଅବଲମ୍ବନ ଇତ୍ୟାଦି ଘଟଣା କଳ୍ପନା କରିବାକୁ ହେବ । ନିଷ୍ଠୁରତାର ପରିଣାମ ସ୍ୱରୂପ ଏକାଧିକ ହତ୍ୟାକାଣ୍ଡରେ ତାକୁ ଲିପ୍ତ କରିବାକୁ ହେବ । ଘଟଣା ପରେ ଘଟଣା ସଜାଇ ତା'ର ଅନ୍ତିମ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସ୍ୱରୂପ ଶେଷରେ ତା'ର ଅପମୃତ୍ୟୁ ଦେଖାଇବାକୁ ହେବ । କାର୍ଯ୍ୟର କ୍ରମ ଠିକ୍ କରିନେବା ପରେ ଏଥିପାଇଁ ଯେଉଁ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀ ପ୍ରୟୋଜନ, ନାଟ୍ୟକାର ତାହା ସ୍ଥିର କରିନେବେ । ଏଥିରୁ ସ୍ୱଚ୍ଛ ବୁଝାଯାଉଛି ଯେ, ପ୍ରତିପାଦ୍ୟ ବାକ୍ୟ ଭିତରେହିଁ ବୃତ୍ତ-ପରିକଳ୍ପନାର

Digitized by srujanika@gmail.com

ମୂଳ ବୀଜଟି ନିହିତ ଅଛି । ସ୍ଥୂଳ ଘଟଣା-ପରମ୍ପରାଦ୍ୱାରା ସେଇ ବୀଜକୁ ଅଙ୍କୁରିତ କରିବାକୁ ହେବ, ବଢ଼ାଇବାକୁ ହେବ । ସୁରକ୍ଷା ପ୍ରଦାନ କରିବାକୁ ହେବ । ତାହା ହେଲେହିଁ ତାହା ଅଚିରେ ପୁଷ୍ପଫଳଛାୟାସମନ୍ୱିତ ଏକ ମହାଦ୍ରୁମରେ ପରିଣତ ହେବ । ପ୍ରାରମ୍ଭଠାରୁ ଉପସଂହାର ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଘଟଣାକ୍ରମ ସଜାଇବାରେହିଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର କୃତିତ୍ୱ ପ୍ରମାଣିତ ହୁଏ । ଉପସଂହାର ହେଉଛି ସମସ୍ତ ଘଟଣାର ପରିଣାମ । କାରଣ ତାହାହିଁ ପ୍ରଥମରୁ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସମସ୍ତ ଘଟଣାକୁ କ୍ରମାନୁସାରେ ଟାଣିଆଣେ । ଏଣୁ ନାଟକ ଯଥାର୍ଥରେ ହେଉଛି କ୍ରମାନ୍ୱୟସମ୍ପନ୍ନ ଘଟଣା-ପରମ୍ପରା ଏବଂ ଚରିତ୍ର ହେଉଛି କାର୍ଯ୍ୟ ଉପସ୍ଥାପନର ମାଧ୍ୟମ । କାର୍ଯ୍ୟ ପ୍ରତିପାଦନ ନିମନ୍ତେ ଚରିତ୍ରର ସୃଷ୍ଟି । ଅନ୍ୟ ଭାଷାରେ କହିବାକୁ ଗଲେ, ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି ବୃତ୍ତ ପରିକଳ୍ପନା ଦ୍ୱାରା ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ।

ଚରିତ୍ର ଏବଂ ଘଟଣାକୁ ଗୋଟିଏ ଭାବର ବଳୟ ମଧ୍ୟରେ ସ୍ଥାପନ କରିବାହିଁ ହେଉଛି ବୃତ୍ତ-ପରିକଳ୍ପନାର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଘଟଣାର କ୍ରମ ରକ୍ଷାକରି ଏବଂ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଘଟଣା ନିମନ୍ତେ ପ୍ରୟୋଜନୀୟ ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି କରି ନାଟ୍ୟକାର ଏହା କରିପାରନ୍ତି । ଘଟଣା ଓ ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟରେ ସମ୍ପର୍କ ଯେତେ ଘନ ସନ୍ନଦ୍ଧ ହେବ ବୃତ୍ତ ହେବ, ସେତେ ଦୃଢ଼ । ଗୋଟିଏ କଥାରେ ଏହାକୁ ନାଟକ ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ସୁନିୟନ୍ତ୍ରିତ ପ୍ଲାନିଂ ବା ଯୋଜନା ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରେ । ଯୋଜନାକୁ ସଫଳ କରିବାର ପୂର୍ଣ୍ଣ ଦାୟିତ୍ୱ ହେଉଛି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ।

(ଗ) ଚରିତ୍ର— ଘଟଣାକୁ ସାକାର କରନ୍ତି ଚରିତ୍ର । ଆଲୋଚକ ହେନ୍‌ରୀ ଡ଼େନ୍‌କର୍ (Henry Denkar) ଙ୍କ ମତରେ, "The writer dreams it, The actor lives it and The Director makes it happen. ଡେନ୍‌କର ମହୋଦୟ ଅଭିନେତାଙ୍କ ସମ୍ପର୍କରେ ଏଠାରେ ଯାହା କହିଛନ୍ତି, ତାହା ଚରିତ୍ର ସମ୍ପର୍କରେ ପ୍ରଯୋଜ୍ୟ । ଚରିତ୍ରହିଁ ଘଟଣାରେ ରକ୍ତମାଂସ ଭରିଦେଇ ତାକୁ ଜୀବନ୍ତ କରିଦିଏ । ନାଟକରେ ତେଣୁ ଚରିତ୍ରର ସ୍ଥାନ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । କାହାଣୀ ଆଗ କି ଚରିତ୍ର ଆଗ — ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ବିଶ୍ୱର ବହୁ ବିଦ୍ୱାନ୍ ମୁଣ୍ଡ ଖେଳାଇ ଅନେକ ମୂଲ୍ୟବାନ୍ କଥାମାନ କହିଛନ୍ତି । ଆମର କ୍ଷୁଦ୍ର ବୁଦ୍ଧିରେ କାହାଣୀ ହେଉଛି ସେହି ଆଧାର, ଯାହା ଉପରେ ଚରିତ୍ରମାନେ ଲୀଳାଖେଳା କରନ୍ତି । କାହାଣୀଟିଏ ନ ଥିଲେ ଚରିତ୍ର ଆସନ୍ତେ କାହୁଁ ? କେବଳ ଏହି କାରଣରୁ ଆମେ କାହାଣୀକୁ ପ୍ରାଥମିକତା ଦେଇଛୁଁ । ଏହା ଦ୍ୱାରା କିନ୍ତୁ ଚରିତ୍ରର ଗୁରୁତ୍ୱ ହ୍ରାସ ପାଉଛି ବୋଲି ମନେକରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ । କାହାଣୀ ଆଉ ଚରିତ୍ର ଗୋଟିଏ ମୁଦ୍ରାର ଦୁଇପାର୍ଶ୍ୱ ଭଳି ପରସ୍ପରଠାରୁ ଅବିଚ୍ଛିନ୍ନ । ଗୋଟିଏ ନ ଥିଲେ ଅପରଟିର ସ୍ଥିତି ନାହିଁ । ଏଇ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଉଭୟକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେବାକୁ ହେବ ।

ଭରତ ଚାରିପ୍ରକାର ନାୟକର କଥା କହିଛନ୍ତି । ସେମାନେ ହେଲେ (୧) ଧୀରୋଦାତ୍ତ, (୨) ଧୀରୋଦ୍ଧତ, (୩) ଧୀର ଲଳିତ, (୪) ଧୀର ପ୍ରଶାନ୍ତ । ଏହାର ନାନା ଉପଶ୍ରେଣୀ ମଧ୍ୟ ଅଛି । ନାୟିକା ବିଭାଗ ସହିତ ନାୟକ ନାୟିକାଙ୍କର ଅନୁକୂଳ ପ୍ରତିକୂଳ ନାନା ସ୍ୱଭାବ, ପ୍ରକୃତିକୁ ନେଇ ବହୁ ବିଭାଗ କରାଯାଇଛି । ମଣିଷ ସ୍ୱଭାବର ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ଏ ଦେଶରେ ଯେତେ ଚିନ୍ତା କରାଯାଇଛି, ଅନ୍ୟତ୍ର ତାହା ହୋଇନାହିଁ ।

ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ନାୟକ ସମ୍ପର୍କରେ ମୁଖ୍ୟତଃ ଚାରୋଟି କଥା କହିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ

Digitized by srujanika@gmail.com

(କ) ନାୟକ ସତ୍ ହେବ, (ଖ) ଚରିତ୍ରସୃଷ୍ଟିରେ ଔଚିତ୍ୟ ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ, (ଗ) ଚରିତ୍ର ବାସ୍ତବ ହେବା ଦରକାର, (ଘ) ଚରିତ୍ରରେ ସଂଗତି ଥିବା ଉଚିତ। ନୈତିକତା-ଗୁଣକୁହିଁ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ 'ସତ୍' ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ଔଚିତ୍ୟ କହିଲେ ସେ ବୁଝନ୍ତି ଯେ, ଚରିତ୍ରର ଆଚରଣ, ତା' ନିଜ ଶ୍ରେଣୀ ଏବଂ ସ୍ୱଭାବାନୁଗତ ହୋଇଥିବ । ତାଙ୍କ ମତରେ ନାରୀଠାରେ ପୁରୁଷୋଚିତ କର୍କଶତା, ବିକ୍ରମ ଓ ସାହସ ଇତ୍ୟାଦି ଦେଖାଇବା ଅନୁଚିତ । ଜୀବନ ସହିତ ଘନିଷ୍ଠ ସମ୍ପର୍କ ରଖୁଥିବା ଚରିତ୍ରହିଁ ହେଉଛି ବାସ୍ତବ ଚରିତ୍ର । ସଙ୍ଗତି କହିଲେ ସେ ଚାରିତ୍ରିକ ଆଚରଣର ସ୍ୱକୀୟତାକୁ ବଜାୟ ରଖିବା କଥାହିଁ ବୁଝୁଛନ୍ତି; ଅର୍ଥାତ୍ ମୂଳରୁ ଯେଉଁ ଚରିତ୍ରଟି ଯେଉଁ ସ୍ୱଭାବ ଓ ଆଚରଣର ହୋଇଥିବ, ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସେ ସେଇଭଳି ରହିବ । ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ମନେକରନ୍ତି ଯେ, ପ୍ରତ୍ୟେକ ଚରିତ୍ରର ଏକ ଲକ୍ଷ୍ୟ, ଗୋଟିଏ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଏହି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହିଁ ଚରିତ୍ରର ଗତିବିଧି ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରେ । ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି "Should always aim either at the necessary or the probable" ବୋଲି ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ କହନ୍ତି; ଅର୍ଥାତ୍ ଏହା ଏକାନ୍ତ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ହୋଇଥିବ କିମ୍ବା ସମ୍ଭାବ୍ୟ ହୋଇଥିବ । ପରିସ୍ଥିତି ଓ ଆଚରଣ ଏହାର ଔଚିତ୍ୟ ଉପରେହିଁ ଚରିତ୍ରର ବାସ୍ତବତା ନିର୍ଭର କରେ । ସମାଜ-ଜୀବନର ବାସ୍ତବତା ନାଟକର ପରିସ୍ଥିତିରେ ପ୍ରକଟିତ ହୋଇଥିଲେ, ତାହା ବାସ୍ତବ ହେବ । ଚରିତ୍ର ଯଦି ସେଇ ପରିସ୍ଥିତିର ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ, ତେବେ ତାହା ମଧ୍ୟ ବାସ୍ତବ ହୋଇଥାଏ । ଯେଉଁ ଚରିତ୍ର ପରିବେଶ ସହିତ ସମ୍ପର୍କ ରଖିପାରେନାହିଁ, ସେ ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟରେ ଔଚିତ୍ୟ କିମ୍ବା ବାସ୍ତବତା ଆସିବା ସମ୍ଭବ ହୁଏ ନାହିଁ । ଚରିତ୍ର ସମ୍ପର୍କରେ ବିସ୍ତୃତ ଏବଂ ପୁଙ୍ଖାନୁପୁଙ୍ଖ ଜ୍ଞାନ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ପାଇଁ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ । ଚରିତ୍ର ସମ୍ପର୍କରେ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍‌ଙ୍କ ମନ୍ତବ୍ୟ ହେଉଛି ଯେ, ଯେଉଁ ଧର୍ମ ଥିଲେ ବ୍ୟକ୍ତି ଉପରେ ଦୋଷ-ଗୁଣ ଆରୋପିତ ହୁଏ, ଚରିତ୍ର କହିଲେ ସେଇ ଧର୍ମକୁହିଁ ବୁଝାଏ । ଏହି ଧର୍ମ ଜଣକଠାରୁ ଅନ୍ୟ ଜଣକୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଭାବରେ ଚିହ୍ନାଇ ଦିଏ; ଅର୍ଥାତ୍ ଦୋଷ-ଗୁଣର ମଣିଷଟିଏହିଁ ହେଉଛି ଚରିତ୍ର । ସମସ୍ତଙ୍କ ପାଖରେ ଏହାର ରୂପ ସମାନ ନୁହେଁ । ତାହାହିଁ ତା'ର ଆଚରଣ ଓ କର୍ମକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରେ । ଚରିତ୍ର ନିର୍ବାଚନ କଲାବେଳେ ନାଟ୍ୟକାର ତାହାର ଯେଉଁ ତିନୋଟି ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ବିଷୟରେ ସମ୍ୟକ୍ ଅବହିତ ହେବେ, ତାହା ହେଲା ଚରିତ୍ରର ଶାରୀରିକ, ମାନସିକ ଏବଂ ସାମାଜିକ ମାନ । ଏ ବିଷୟରେ ଭଲଭାବରେ ନ ଜାଣିଲା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଚରିତ୍ରକୁ ଜାଣିହୁଏ ନାହିଁ । ମଣିଷର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ଉପରେ ସାମାଜିକ ଓ ଶାରୀରିକ ଅବସ୍ଥାର ପ୍ରଭାବ ଥାଏ । ଜଣେ ସୁସ୍ଥ ଏବଂ ଜଣେ ବିକଳାଙ୍ଗ ବ୍ୟକ୍ତିର ମାନସିକ ସ୍ଥିତି ନିଶ୍ଚୟ ଅଲଗା ଅଲଗା ହେବ । ଶାରୀରିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ତା'ର ଲିଙ୍ଗ, ବୟସ, ଆଙ୍ଗିକ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ, ଆକୃତି, ବିକୃତି, ବଂଶାନୁଗୁଣ, ସାମାଜିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ତାହାର ଶ୍ରେଣୀ, ବୃତ୍ତି, ଶିକ୍ଷା, ପାରିବାରିକ ଜୀବନ, ସାମାଜିକ ପ୍ରତିଷ୍ଠା, ରାଜନୈତିକ ମତବାଦ, ଧର୍ମ, ଦକ୍ଷତା ପ୍ରଭୃତି ସମ୍ପର୍କରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଜାଣିବାକୁ ହେବ । ଏଇଥିରୁ ତାହାର ମାନସିକତା – ଅର୍ଥାତ୍ ତା'ର ନୈତିକ ମାନ ପ୍ରଭୃତି ମିଜାଜ, ଜୀବନ ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ, କଳ୍ପନାଶକ୍ତି, ରୁଚି, ବିଚାରବୋଧ ଇତ୍ୟାଦି ଜଣାଯିବ । ଏହାହିଁ ଚରିତ୍ରର ଅତୀତ, ବର୍ତ୍ତମାନ ଏବଂ ଭବିଷ୍ୟତ୍ ସମ୍ପର୍କରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ବିଶେଷ ଧାରଣା ଦେଇପାରିବ ।

ଆଲୋଚକମାନେ କହନ୍ତି ଯେ, ଚରିତ୍ରରେ ଗତିଶୀଳତା ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଏବଂ

Digitized by srujanika@gmail.com

କ୍ରିୟାଶୀଳତାହିଁ ଚରିତ୍ରରେ ଗତି ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱହୀନ ଜୀବନ ଗତିହୀନ, ସ୍ଥାଣୁ । ସେଇଥିପାଇଁ 'No conflict, No drama' ଭଳି ଏକ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦିଆଯାଇଛି । ଯେଉଁ ଅନୁପାତରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ତୀବ୍ର ହୋଇଉଠେ, ସେଇ ପରିମାଣରେ ନାଟକର ଦୀପ୍ତି ଓ ନାଟକୀୟତା ବୃଦ୍ଧି ପାଏ । ସେଇଥିପାଇଁ ନାଟକରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସୃଷ୍ଟି ନିମନ୍ତେ ସମର୍ଥ ଚରିତ୍ରକୁ ସ୍ଥାନ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଏ ଭଳି ଚରିତ୍ରକୁ ଚିହ୍ନିବାକୁ ହେଲେ ତା'ର ମାନସିକ ଦୃଢ଼ତା, ଶାରୀରିକ ଶକ୍ତି ଇତ୍ୟାଦି ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ନେତୃତ୍ୱଗ୍ରହଣର ଶକ୍ତି ରଖୁଥିବା ଚରିତ୍ରହିଁ ନାଟକର ନାୟକ ହେବା ପାଇଁ ଉପଯୁକ୍ତ । ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ପ୍ରକୃତିର ଚରିତ୍ର ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଆନ୍ତି । ଏ ସମସ୍ତଙ୍କୁ ନେଇ ନାଟ୍ୟକାର ଏକ ଐକତାନ (orachestration) ସୃଷ୍ଟି କରିପାରିଲେହିଁ ତାଙ୍କର ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି ସାର୍ଥକ ହୁଏ । ଏଥିପାଇଁ ବିପରୀତଧର୍ମୀ ଚରିତ୍ରର କ୍ରିୟା-ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଦେଖାଇବାକୁ ହୁଏ । ନାଟକର ଦୁଇ ପକ୍ଷ ଯେଉଁଠି କୌଣସି ସମାଧାନ ବା ବୁଝାମଣା କରିବାକୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ନଥାନ୍ତି, ସେଇଠିହିଁ ଏଇ ଅବସ୍ଥା ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । ଗୋଟିଏ ପକ୍ଷ ଦୁର୍ବଳ ହୋଇପଡ଼ିଲେ ଯୁଦ୍ଧ ଜମେ ନାହିଁ । ଏଥିପାଇଁ ଉଭୟ ପକ୍ଷର ନେତାକୁ ଅନ୍ତତଃ ସମାନ ଭାବରେ ଶକ୍ତିଶାଳୀ କରି ଗଢ଼ିବାକୁ ହୁଏ । ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ତେଣୁ ଏହାର ତ୍ରୈମାତ୍ରିକ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ (Tri-dimensional Speciality), ଚରିତ୍ରର ସଂକଳ୍ପଗତ ଦୃଢ଼ତା, ବୈପରୀତ୍ୟର ସମାବେଶ ପ୍ରଭୃତି ପ୍ରତି ସତର୍କ ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଏ ସବୁ ଉପରେ ଅଛି ପରିବେଶର କଥା । ଏଇଟି ଯଦି ବାସ୍ତବ ନ ହୁଏ, ତାହାହେଲେ ସ୍ୱାଭାବିକ କାରଣରୁ ଚରିତ୍ର ଦୁର୍ବଳ ହୋଇଯାଏ ।

ନାଟକରେ ଚରିତ୍ରର ଗୁରୁତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚକ ହଡ୍‌ସନ୍(W.H. Hudson)ଙ୍କ ମନ୍ତବ୍ୟ ଉଦ୍ଧାର କରି ଆମେ ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗ ଶେଷ କରିବୁଁ । ତାଙ୍କ ମତରେ "Characterisation is the really fundamental and lasting element in the greatness of any dramatic work." ନାଟକ ପାଇଁ ପ୍ରାଣବନ୍ତ, ଗତିଶୀଳ ଏବଂ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଚରିତ୍ର ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ । ଏହାକୁ ବାଦ୍ ଦେଇ ଭଲ କାହାଣୀ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ସେମିତି ଭଲ କାହାଣୀ ନ ହେଲେ ଭଲ ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇପାରିବ ନାହିଁ, ଏ କଥା ସ୍ରଷ୍ଟାମାତ୍ରକେ ଜାଣନ୍ତି । ଚରିତ୍ର ସମ୍ପର୍କରେ ଧାରଣା କରିବା ପାଇଁ ସେମାନଙ୍କୁ କୌଣସି ତତ୍ତ୍ୱଗ୍ରନ୍ଥ ପଢ଼ିବାକୁ ହୁଏ ନାହିଁ । ସ୍ରଷ୍ଟା ଜଣେ ସାମାଜିକ ବ୍ୟକ୍ତି ହୋଇଥିବାରୁ ନିଜ ପରିପାର୍ଶ୍ୱର ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କୁ ପର୍ଯ୍ୟବେକ୍ଷଣ କରିବାର ସୁଯୋଗ ପାଆନ୍ତି । ପ୍ରତ୍ୟେକ ବ୍ୟକ୍ତିର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ, ଆଚରଣ, ବ୍ୟବହାର କଥୋପକଥନ, ଚାଲିଚଳଣ ଏଭଳି କି ତାହାର ମାନସିକତା ସମ୍ପର୍କରେ ଏହିଭଳି ତାଙ୍କର ଧାରଣା ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରୟୋଜନବୋଧରେ ସେ ଏଇଥିରୁ ନିଜ ପାଇଁ ଚରିତ୍ର ନିର୍ବାଚନ କରନ୍ତି । ଯେହେତୁ ଏସବୁ ଚରିତ୍ର ତାଙ୍କର ଅନୁଭୂତିରସସିକ୍ତ, ତେଣୁ ତହିଁରେ କୃତ୍ରିମତାର ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠେନାହିଁ । କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ ଯେ, ଏଇ ପର୍ଯ୍ୟବେକ୍ଷଣୀ ଶକ୍ତି ସବୁ ସ୍ରଷ୍ଟାଙ୍କର ନ ଥାଏ କିମ୍ବା ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ତାହାର ମାତ୍ରାରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଥାଏ; ତେଣୁ ସୃଷ୍ଟିରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଯାଏ ।

(ଘ) ସଂଳାପ– ସଂଳାପ ହେଉଛି ନାଟକୀୟତାର ପ୍ରଧାନ ଚିହ୍ନ । ନାଟକରେ ନାଟ୍ୟକାର ଥାଆନ୍ତି ନେପଥ୍ୟରେ । ତାଙ୍କର ଯାହା ବକ୍ତବ୍ୟ, ତାହା ସେ ପ୍ରକାଶ କରନ୍ତି ସଂଳାପ ସାହାଯ୍ୟରେ ।

Digitized by srujanika@gmail.com

ଉପନ୍ୟାସରେ ସ୍ରଷ୍ଟା ତାଙ୍କର ବକ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରକାଶ କରନ୍ତି ଚରିତ୍ର ବା ଘଟଣାମାଧ୍ୟମରେ । ନାଟ୍ୟକାର ସେ ସୁଯୋଗ ପାଆନ୍ତି ନାହିଁ । ସଂଳାପହିଁ ହେଉଛି ତାଙ୍କର ଏକମାତ୍ର ସାଧନ, ଶକ୍ତି, ବଳ ସବୁ କିଛି । ସେଇଥିପାଇଁ କୁହାଯାଇଛି, "The dramatist must do every thing in dialogue." କାହାଣୀର ଅଗ୍ରଗତି, ଚରିତ୍ର ପ୍ରକାଶ ବା ବିକାଶ ସବୁକିଛିର ଦାୟିତ୍ୱ ନେବାକୁ ପଡ଼େ ସଂଳାପକୁ ।

ସଂଳାପର ଭୂମିକା ହେଉଛି ବହୁମୁଖୀ । ଗୋଟିଏ ଦୃଶ୍ୟରେ ବ୍ୟବହୃତ ସଂଳାପ କେବଳ ଯେ ସେଇ ଦୃଶ୍ୟର ପରିସ୍ଥିତି ଏବଂ ପରିଣତି ବର୍ଣ୍ଣନା କରିବ, ଏହା ନୁହେଁ; ବରଂ ଭାବୀ ପରିଣତି ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା ଦେବା ମଧ୍ୟ ତା'ର ଦାୟିତ୍ୱ । ଏହାକୁ ସେଇଭଳି ଭାବରେ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଯେଉଁ ଘଟଣାରୁ ସମସ୍ତ ଘଟଣାର ସୃଷ୍ଟି ଏବଂ କ୍ରମ-ପରିଣତି ସେଇ ଘଟଣା ସହିତ ଦର୍ଶକ ବା ପାଠକକୁ ପରିଚିତ କରାଇବା ହେଉଛି ସାହିତ୍ୟିକର ଦାୟିତ୍ୱ । ଉପନ୍ୟାସର ଲେଖକ ସ୍ୱୟଂ ଏକ ସ୍ପଷ୍ଟ ବିବରଣୀ ଦେଇ କିମ୍ବା ଅତୀତ ଘଟଣାର ପୁନରାବୃତ୍ତି (Flash -back) କରି ଏହା କରିପାରନ୍ତି । ମାତ୍ର ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଏହି କାର୍ଯ୍ୟପାଇଁ ସଂଳାପ ଉପରେହିଁ ନିର୍ଭର କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । କାହାଣୀରେ ଔତ୍ସୁକ୍ୟ ଅକ୍ଷୁଣ୍ଣ ରଖି, ଚରିତ୍ରର ସଂଗତି ଓ ଔଚିତ୍ୟ ବଜାୟ ରଖି ତାଙ୍କୁ ଏହା କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ସଂଳାପ ପୁଣି ଚରିତ୍ରର ଶିକ୍ଷାଦୀକ୍ଷା, ସାମାଜିକ ସ୍ଥିତି, ରୁଚି, ବୟସ, ଆଚରଣ ଇତ୍ୟାଦି ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ । ଏ ସବୁ ପ୍ରତି ମଧ୍ୟ ସତର୍କ ରହିବାକୁ ପଡ଼ିବ ।

ସଂଳାପର ଔଚିତ୍ୟ ବଜାୟ ରଖିବା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ପାଇଁ ଆଉ ଏକ ସମସ୍ୟା । ନାଟ୍ୟ ସଂଳାପ ହେଉଛି ଏକ ବିଶେଷ ଧରଣର କଥୋପକଥନ । ଯେକୌଣସି ପ୍ରକାରେ ତାକୁ କଥୋପକଥନର ସାଧାରଣ ଧର୍ମ ବଜାୟ ରଖିବାକୁ ହେବ; କାରଣ ଏହାରି ଉପରେହିଁ ସଂଳାପର ସ୍ୱାଭାବିକତା ନିର୍ଭର କରେ । ପୁଣି କୁହାଯାଏ ଯେ, ନାଟକ ଏକ ଶିଳ୍ପ ହୋଇଥିବାରୁ ନାଟକର ଭାଷା ହେଉଛି ଶିଳ୍ପର ଭାଷା । ତାକୁ ତେଣୁ ଶିଳ୍ପୋଚିତ ମର୍ଯ୍ୟାଦାରେ ଉନ୍ନୀତ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଏହା କରିବାକୁ ଯାଇ ସଂଳାପର ସ୍ୱାଭାବିକତା କେତେ ଦୂର ବଜାୟ ରହି ପାରିବ, ତାହା ହେଉଛି ଅନ୍ୟ ଏକ ପ୍ରଶ୍ନ । ଆଲୋଚକମାନେ ଚାହାନ୍ତି ଯେ, ନାଟ୍ୟକାରକୁ ଦୁଇ କୂଳ ବଜାୟ ରଖି ଚାଲିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଅବାନ୍ତର, ଅନାବଶ୍ୟକ କିଛି ଯେମିତି ସଂଳାପ ଭିତରକୁ ପଶି ନ ଆସେ, ନାଟ୍ୟକାର ସେ ବିଷୟରେ ସାବଧାନ ଥିବେ । କଥାବାର୍ତ୍ତାର ଭଙ୍ଗୀରେ ଯଥାସମ୍ଭବ ସ୍ୱାଭାବିକତା ଫୁଟାଇପାରିଲେ ସଂଳାପରେ ସ୍ୱାଭାବିକତା ଆସିଯିବ ବୋଲି ବିଶ୍ୱାସ କରାଯାଏ । ସଂଳାପର ଏକ ଚାଳନାଶକ୍ତି (Tempo) ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଯେଉଁ ସଂଳାପ ଶୁଣିଲେ ଦର୍ଶକ ମାନସରେ ଅଗ୍ରଗତିର ଅନୁଭବ ହୁଏ, ତାହା ହେଉଛି ଏକ ଧରଣର ସଂଳାପ ।

ରୂପଦୃଷ୍ଟିରୁ ସଂଳାପ ଦୁଇ ପ୍ରକାରର – ପଦ୍ୟବନ୍ଧ ଓ ଗଦ୍ୟବନ୍ଧ । ସେମିତି ରୀତିଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହାକୁ କାବ୍ୟିକ ଏବଂ ସ୍ୱାଭାବିକ ଭେଦରେ ଏବଂ ପରିମିତିଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହାକୁ ବିସ୍ତାରଧର୍ମୀ ଏବଂ ବାସ୍ତବ ଭେଦରେ ବିଭକ୍ତ କରିପାରୁ । ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକର ସଂଳାପ ରୂପରେ ପଦ୍ୟବନ୍ଧ, ରୀତିରେ କାବ୍ୟିକ ଏବଂ ପରିମିତିରେ ବିସ୍ତାରଧର୍ମୀ ହେଉଥିଲା । ଆଧୁନିକ ନାଟକର ସଂଳାପ ରୂପରେ ଗଦ୍ୟବନ୍ଧ, ରୀତିରେ ସ୍ୱାଭାବିକ ଏବଂ ପରିମିତିରେ ବାସ୍ତବ ହେଉଛି ।

Digitized by srujanika@gmail.com

ନାଟ୍ୟ ସଂଳାପର ରୂପ ଗଦ୍ୟମୟ କିମ୍ବା ପଦ୍ୟମୟ ହେବ — ଏହା ନିର୍ଦ୍ଧାରିତ ଭାବେ କୁହାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତକ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବିଭିନ୍ନ ଦେଶରେ ଯେଉଁ ସବୁ ନାଟକ ଲେଖାଯାଇଥିଲା, ତାହା ମୁଖ୍ୟତଃ ଥିଲା ପଦ୍ୟମୟ । ଗଦ୍ୟସଂଳାପ ମଧ୍ୟ ଛନ୍ଦୋବଦ୍ଧ ହେଉଥିଲା । ଚଳିତ ଶତକରେ ଯେଉଁ ସବୁ କାବ୍ୟ-ନାଟିକା ଲେଖାଯାଉଛି, ସେ ସବୁର ସଂଳାପ ମଧ୍ୟ ପଦ୍ୟମୟ । ବହୁ ସମାଲୋଚକ ନାଟକ ପାଇଁ ଛନ୍ଦୋବଦ୍ଧ ସଂଳାପର ଶ୍ରେଷ୍ଠତା ସମ୍ପର୍କରେ ମତ ଦେଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଦର୍ଶକର ରୁଚି, ସମୟର ସ୍ପନ୍ଦନ ଇତ୍ୟାଦି ଗଦ୍ୟ-ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେହିଁ ଯଥାଯଥ ଭାବରେ ପରିସ୍ଫୁଟ ହୋଇପାରିବ । ଏ ଯୁଗରେ କାବ୍ୟ-ନାଟକ ମଂଚର ମୁହଁ ଦେଖେ କ୍ୱଚିତ୍ । ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଅକୁଣ୍ଠ ସମର୍ଥନ ନ ଥିବାରୁ ଏହା ଏବେ 'ପାଠ୍ୟ-ନାଟକ' (Closet drama) ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ରହିଯାଇଛି । ତେବେ ଐତିହାସିକ କିମ୍ବା ପୌରାଣିକ ନାଟକର ପଦ ବଦ୍ଧ ସଂଳାପକୁ ଦର୍ଶକମାନେ କୌଣସିମତେ ସହ୍ୟ କରୁଛନ୍ତି । ସୁଦୂର ଅତୀତକୁ ନେଇ ଏ ଉଭୟ ଶ୍ରେଣୀର ନାଟକ ରଚିତ ହେଉଥିବାରୁ ଏବଂ ଅତୀତର ଭାଷା ସମ୍ପର୍କରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର କୌଣସି ସ୍ପଷ୍ଟ ଧାରଣା ନ ଥିବାରୁ ଏଥିପାଇଁ ନୂତନ ସ୍ୱାଦ ରୂପରେ ସେମାନେ ପଦ୍ୟବଦ୍ଧତାକୁ ସ୍ୱୀକାର କରିନିଅନ୍ତି । ତେବେ ଆଜିର ଦର୍ଶକ ଗଦ୍ୟ-ବନ୍ଧ ସଂଳାପରେ କିଛି ପରିମାଣର କାବ୍ୟିକତାକୁ ସହ୍ୟ କରି ନିଅନ୍ତି । କାରଣ ସେଇ ସବୁ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ନିଜସ୍ୱ ଅନୁଭୂତି, ଜୀବନପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଇତ୍ୟାଦି ସମ୍ପର୍କରେ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ପୁଣି ଆବେଗ ପ୍ରକାଶର ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ମଣିଷ ଦାର୍ଶନିକ, କବି ହୋଇଉଠେ । ହୁଏତ ଏଇଥିପାଇଁ ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ କବି ହେବା ବିଧାନ ଦିଆଯାଇଛି (A dramatist who is not a poet is only half-a-dramatist) ସଂଳାପ ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବେ କାବ୍ୟିକ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ ବୋଲି ମଧ୍ୟ କୁହାଯାଇଛି । ଏ ତ ଗଲା ରୂପ ଏବଂ ରୀତିର କଥା । ଏଥିରୁ ଏହି ସିଦ୍ଧାନ୍ତ କରାଯାଇପାରେ ଯେ, ସାମ୍ପ୍ରତିକ ଗଦ୍ୟ- ସଂଳାପରେ ମଧ୍ୟ କେତେକାଂଶରେ କାବ୍ୟିକତା ରଖାଯାଇପାରିଲେ ଏହା ସହଜରେ ହୃଦୟ-ସମ୍ବେଦୀ ହୋଇପାରେ; ଅର୍ଥାତ୍ ଦର୍ଶକର ହୃଦୟରେ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରେ ।

ଏଥର ସଂଳାପର ପରିମିତି-ଆୟତନ ବା ଦୈର୍ଘ୍ୟ ପ୍ରସଙ୍ଗ ଆଲୋଚନା କରାଯାଉ । ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକର ବର୍ଣ୍ଣନାଧର୍ମୀ ସଂଳାପ ଆୟତନ ସମ୍ପର୍କରେ ବୀତସ୍ପୃହ ଥିଲା ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରେ । ଭାବ-ବିସ୍ତାର ନିମନ୍ତେ ନାଟ୍ୟକାର ସେଠାରେ ଯଥେଷ୍ଟ ସ୍ୱାଧୀନତା ଭୋଗକରୁଥିଲେ । ଆଳଙ୍କାରିକତା, ଛନ୍ଦୋବଦ୍ଧତା ସେଇ ସବୁ ସଂଳାପକୁ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଆବେଦନ ଦେଉଥିଲା, ଯାହା ଦର୍ଶକ ଓ ଶ୍ରୋତାମାନେ ଗ୍ରହଣ କରିନେଉଥିଲେ । ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ ଯେ, ସେଇ ସବୁ ସଂଳାପରେ ଆଧୁନିକ ରୁଚିସମ୍ମତ 'ବାସ୍ତବିକତା' — ଅନୁପସ୍ଥିତ ରହୁଥିଲା । ସଂଳାପ କେତେ ଦୀର୍ଘ ହେଲେ ଅନାଟକୀୟ ହେବ, କେତେ କ୍ଷୁଦ୍ର ହେଲେ ନାଟକୀୟ ହେବ, ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚକମାନେ ବହୁ ଆଲୋଚନା କରି ମଧ୍ୟ କୌଣସି ସ୍ଥିର ସିଦ୍ଧାନ୍ତରେ ପହଞ୍ଚିପାରିନାହାନ୍ତି । କୁହାଯାଇଛି ଯେ, ଯେଉଁଠି ପରିସ୍ଥିତିର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ବା ଚରିତ୍ରର ବିଶେଷ ମାନସିକ ଅବସ୍ଥାରୁ ସହଜରେ ଦୀର୍ଘ ସଂଳାପ ବାହାରିଆସେ,ସେଠାରେ ତାହା ଅନାଟକୀୟ ହୁଏ ନାହିଁ । ଏ ମନ୍ତବ୍ୟକୁ ଆମେ ବର୍ତ୍ତମାନ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ କେତେଦୂର ଗ୍ରହଣ କରିପାରିବା,

Digitized by srujanika@gmail.com

ସେ ବିଷୟରେ ଆମର ସନ୍ଦେହ ଅଛି । 'ହାମ୍‌ଲେଟ୍' ନାଟକରେ ହାମ୍‌ଲେଟ୍‌ର ଦୀର୍ଘ ସ୍ୱଗତୋକ୍ତି କିମ୍ବା 'କଳାପାହାଡ଼' ନାଟକରେ କଳାପାହାଡ଼ର ଦୀର୍ଘ ଆତ୍ମ-ବିଶ୍ଳେଷଣ ବର୍ତ୍ତମାନ ମଂଚରେ କେତେ ଦୂର ସଫଳ ହେବ, ସେ କଥା କୁହାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । ଆମର ଏବେ ମଧ୍ୟ ଧାରଣା ବ୍ୟାପ୍ତି ବଦଳରେ ସଂକ୍ଷିପ୍ତିହିଁ ସଂଳାପର ଭୂଷଣ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ଏ ବିଷୟରେ ଆମେ ମହାକବି ଭାରବିଙ୍କୁ ସ୍ମରଣ କରି କହିବୁଁ " ମିତଂ ଚ ସାରଂ ଚ ବଚୋହି ବାଗ୍ମିତା " ।

ସଂଳାପର ଗୁଣାଗୁଣ ସମ୍ପର୍କରେ ଯେଉଁ ସାଧାରଣ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇଛି, ସେ ବିଷୟରେ ସୂଚନା ଦେଇ ଆମେ ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗ ଶେଷ କରିବୁ । କୁହାଯାଇଛି, ସଂଳାପର ରୂପ ବା ରୀତି ଯାହା ହେଉନା କାହିଁକି, ତାହା ଚରିତ୍ରର କ୍ରିୟା-ପ୍ରତିକ୍ରିୟାର ଅଙ୍ଗ ରୂପେରହିଁ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିବା ଉଚିତ । ସଂଳାପର ଭୂମିକା ହେଉଛି, "It must characterise and lead on towards future action"– ସଂଳାପ ଚରିତ୍ରକୁ ବ୍ୟକ୍ତ କରି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଦୃଶ୍ୟର କାର୍ଯ୍ୟକୁ ଆଗେଇନେବ ଏବଂ ଭବିଷ୍ୟତ୍ ଘଟଣା ଆଡ଼କୁ ମଧ୍ୟ ପରିଚାଳିତ କରିବ । ଔପନ୍ୟାସିକ ଭଳି ନାଟ୍ୟକାର ହାତରେ ଅଫୁରନ୍ତ ସମୟ ନାହିଁ । ତେଣୁ ସଂଳାପକୁ ଚରିତ୍ରର ବାଚନିକ ଆଚରଣ ସହିତ ଦ୍ରୁତଗତିକୁ ମଧ୍ୟ ସୂଚିତ କରିବାକୁ ହେବ ।

ସଂଳାପ ସମ୍ପର୍କରେ ଏଗରି ମହୋଦୟ କହିନ୍ତି — (୧) ସଂଳାପ ଚରିତ୍ରକୁ ବ୍ୟକ୍ତ କରିବ । (୨) ପଟ୍ଟଭୂମିକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବ । (୩) ଭାବୀ ଘଟଣାର ସୂଚକ ହେବ । (୪) ପ୍ରତ୍ୟେକ ଚରିତ୍ର ତା' ନିଜ କ୍ଷେତ୍ରର ସଂଳାପ ବ୍ୟବହାର କରିବ । (୫) ସଂଳାପ ନାଟ୍ୟକାରର ପାଣ୍ଡିତ୍ୟ ପ୍ରକାଶର କ୍ଷେତ୍ର ନୁହେଁ । (୬) ପ୍ରତିବାଦ କରିବା ପାଇଁ ବକ୍ତୃତା ଦେବା ଦରକାର ନାହିଁ ଅର୍ଥାତ୍ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ହୁଅ । (୭) ସଂଳାପ ସମ୍ପର୍କରେ ଅତି ସଚେତନତା ଭଲ ନୁହେଁ । ସଂଳାପ ନାଟକୀୟ ହେବାକୁ ହେଲେ ତାକୁ ଚରିତ୍ରର ପାରସ୍ପରିକ ଆଚରଣର ସ୍ୱାଭାବିକ ଓ ସମ୍ଭାବ୍ୟ ରୂପର ସୀମା ଭିତରେ ରହିବାକୁ ହେବ । ଫଳକଥା ହେଉଛି, ପାତ୍ରୋପଯୋଗୀ ସଂଳାପ ଚରିତ୍ରକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିସାରିବା ପରେହିଁ କଳ୍ପିତ ହେବ । ବାକି ଯେଉଁ କଥାଗୁଡ଼ିକ ଏହା ସମ୍ପର୍କରେ କୁହାଯାଇଛି, ସେ ସବୁକୁ ନାଟ୍ୟକାରର ବିଚାରବୋଧ ଉପରେ ଛାଡ଼ିଦେବାହିଁ ଉଚିତ ।

(ଡ) ଶୀର୍ଷବିନ୍ଦୁ– ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଏକ ବିନ୍ଦୁ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରସାରିତ ହେବାପରେ ନିମ୍ନମୁଖୀ ହୋଇଥାଏ । ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ନାଟକ ଶେଷ କରିବାକୁ ପଡୁଥିବାରୁ କାହାଣୀର ବିସ୍ତାର ପ୍ରତି ତାଙ୍କୁ ସତର୍କ ଦୃଷ୍ଟି ରଖିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଭରତ ଏଥିପାଇଁ ନାଟ୍ୟ କାହାଣୀକୁ ପାଞ୍ଚୋଟି ସନ୍ଧିମାଧ୍ୟମରେ ବିଭକ୍ତ କରିଦେଇଛନ୍ତି । ସେ ଦେଶରେ ମଧ୍ୟ ପଞ୍ଚ-ସନ୍ଧିର ଏକ ସମାନ୍ତରାଳ ବିଭାଗ ରହିଛି । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା (କ) Introduction, (ଖ) Rise, (ଗ) Climax, (ଘ) Fall, (ଙ) Catastrophe । ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ କାହାଣୀର ବିସ୍ତାରକୁ ଗୋପୁଚ୍ଛାକୃତି ବୋଲି କୁହାଯାଇଛି । ଯାହା ହେଉ, ଏ ସବୁଥିରୁ ଗୋଟିଏ କଥା ବୁଝାଯାଉଛି । ତାହା ହେଉଛି ଏହି ଯେ, ଗୋଟିଏ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବିନ୍ଦୁରୁ କାହାଣୀକୁ ସମ୍ବରଣ କରିବାକୁ ହେବ । ଏହି ବିନ୍ଦୁର ପରିଚୟ ଦେବାକୁ ଯାଇ କୁହାଯାଇଛି, " The play as a whole will rise continuously reaching a pitch which will be culmination of the

Digitized by srujanika@gmail.com

entire drama. This scene will be more tense than any other." ଏଥିରୁ ଦୁଇଟି ତଥ୍ୟ ମିଳୁଛି – (୧) କାହାଣୀ ଯେଉଁଠି ତାହାର ଚୂଡ଼ାନ୍ତ (Pitch) ରୂପରେ ପହଞ୍ଚିଥିବ । (୨) ଏହାକୁ ସୂଚାଉଥିବା ଦୃଶ୍ୟଟି ଅନ୍ୟ ଦୃଶ୍ୟଠାରୁ ଅଧିକ 'Tense' ହୋଇଥିବ । ନାଟ୍ୟକାରକୁ ଏହିଭଳି ଗୋଟିଏ ବିନ୍ଦୁ ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଉତ୍‌ଥିତ କଥାବସ୍ତୁର ଚୂଡ଼ା ହେଉଛି ଏହି ବିନ୍ଦୁ । ଏହିଠାରୁ ଘଟଣା ଏକ ନୂଆ ମୋଡ଼ ନିଏ ଏବଂ ସମସ୍ତ କାର୍ଯ୍ୟ ପ୍ରାୟ ସଂକୁଚିତ ହୋଇଯାଏ କିମ୍ବା ଶେଷ ହୋଇଯାଏ । କାର୍ଯ୍ୟ କ୍ରମୋଚ୍ଚ ଗତିରେ ଲକ୍ଷ୍ୟାଭିମୁଖରେ ଧାବିତ ହୁଏ । ମଝିରେ ସବୁଠାରୁ ଅଧିକ ଆବେଗ-ଘନ-ମୁହୂର୍ତ୍ତଟିଏ ସୃଷ୍ଟି କରି ସେଇଠୁ ନିଜର ଗତିକୁ ସଂବୃତ କରିନିଏ । ପଞ୍ଚସନ୍ଧି ବିଭାଗରେ ବିମର୍ଶ ନାମକ ଯେଉଁ ବିଭାଗଟି ଅଛି, ତାହା ସହିତ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ 'ଶୀର୍ଷବିନ୍ଦୁ' ବିଭାଗକୁ ତୁଳନା କରାଯାଇପାରେ । ସବୁଠାରୁ ମଜା କଥା ହେଉଛି ଯେ, ଅନ୍ୟ ବ୍ୟାପାର ଭଳି ଆଲୋଚକମାନେ ଏ ବିଷୟ ସମ୍ପର୍କରେ ମଧ୍ୟ ସହମତ ନୁହନ୍ତି । ନାଟକରେ କେଉଁ ମୁହୂର୍ତ୍ତଟିକୁ ଏଥିପାଇଁ ଗ୍ରହଣ କରାଯିବ, ନାଟକରେ ଆଦୌ ଏଭଳି ଏକ ମୁହୂର୍ତ୍ତ ଅଛି କିମ୍ବା ନାହିଁ, ତୀବ୍ର ଅନୁଭୂତିର ମୁହୂର୍ତ୍ତକୁ ଏଥିପାଇଁ ଗ୍ରହଣ କରାଯିବା ଉଚିତ ହେବ କିମ୍ବା ନାହିଁ, ଏଭଳି ବହୁ ଯୁକ୍ତି-ପ୍ରତିଯୁକ୍ତି ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଶୁଣିବାକୁ ମିଳୁଛି । ସବୁ ମନ୍ତବ୍ୟ ଭିତରୁ ଆଲୋଚକ କ୍ଲାର୍କ (H. Clark) ମହୋଦୟଙ୍କ ମନ୍ତବ୍ୟଟି ଆମ ପାଇଁ ଅଧିକ ଗ୍ରହଣୀୟ ହୋଇଥିବାରୁ ଆମେ ତାହାକୁ ଏଠାରେ ଉଦ୍ଧାର କରୁଛୁଁ । ତାଙ୍କ ମତରେ, "The climax is that point in a play at which the action reaches its culmination, the most critical in its development, after which the tension is relaxed x x x. The audience has only to wait and see how it all turns out." ଅର୍ଥାତ୍ ଏହା ହେଉଛି ନାଟକର ସେଇ ଦୃଶ୍ୟ, ଯେଉଁଠି କାର୍ଯ୍ୟ ତା'ର ଚରମ ରୂପରେ ପ୍ରକଟିତ ହୁଏ, ଯାହା ପରେ ଟେନ୍‌ସନ୍ କମିଯାଏ ଏବଂ ଦର୍ଶକମାନେ କେବଳ ଅବଶ୍ୟମ୍ଭାବୀ ଫଳ ପାଇଁ ପ୍ରତୀକ୍ଷା କରିବସନ୍ତି ।

ଘଟଣା ପରେ ଘଟଣା ସଜାଇ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର କୌତୂହଳ, ଔତ୍ସୁକ୍ୟ ଏବଂ ଉତ୍ତେଜନାକୁ ଧୀରେ ଧୀରେ ବଢ଼ାଇ ଗୋଟିଏ ଚରମ ବିନ୍ଦୁକୁ ନେଇଯିବାକୁ ହୁଏ । ସେଇଠି ଏହା କ୍ରମଶଃ ଶାନ୍ତ ହୋଇଯାଏ । ନାଟ୍ୟ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ପରିସମାପ୍ତି ମଧ୍ୟ ସେଇଠି ହୁଏ । ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ଏହା କାର୍ଯ୍ୟର ଏକ ବିଶେଷ ଅବସ୍ଥା ମାତ୍ର । ଏଥିରୁ ଏଇ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ କରିବାକୁ ହୁଏ ଯେ, କ୍ଲାଇମାକ୍ସ ପରିସମାପ୍ତି ଦୃଶ୍ୟ ବା ଉପସଂହାରର ପାଖାପାଖି କୌଣସି ଏକ ବିଶେଷ ମୁହୂର୍ତ୍ତ । କିନ୍ତୁ କେତେକ ନାଟକରେ ଦେଖାଯାଏ ଯେ,ଏଇଭଳି ଦୃଶ୍ୟ ପରେ ମଧ୍ୟ ନାଟକରେ ଆଉ କେତୋଟି ଦୃଶ୍ୟ ଯୋଗକରାଯାଇଥାଏ । ଏହା ହୋଇପାରେ ଯେ, ସେଇସବୁ ଦୃଶ୍ୟରେ ନାଟକର ଅନ୍ତିମ ପରିଣାମଟି ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଏ । ତେବେ ଅନେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଦର୍ଶକମାନେ ପରିଣାମ ସମ୍ପର୍କରେ ଜାଣିସାରିଥାଆନ୍ତି କିମ୍ବା ଏକ ଧାରଣା କରିନେଇ ସାରିଥାଆନ୍ତି । ତେଣୁ କ୍ଲାଇମାକ୍ସ ପରେ ନାଟକକୁ ବେଶୀ ଦୂର ଟାଣିନେଲେ, ତାହା ନାଟକ ପାଇଁ ଶୁଭଙ୍କର ହୁଏ ନାହିଁ । ନାଟକରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସୃଷ୍ଟିକରେ ସଂକଟ ଏବଂ ଏଇ ସଂକଟ ଚୂଡ଼ାନ୍ତ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ପହଞ୍ଚିଗଲେ, ଘଟଣାର ଉପସଂହାର ହୁଏ । ସଂକଟର ଚୂଡାନ୍ତ ଅବସ୍ଥା ହିଁ ହେଉଛି କ୍ଲାଇମାକ୍ସ । ଏହାପରେ ମଧ୍ୟ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଗୋଟିଏ ଅବସ୍ଥା ଥାଏ । ତାହା ହେଉଛି ସମାଧାନ ବା ଉପସଂହାର । ଏହା ଯଥାସମ୍ଭବ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ହେବାହିଁ ବାଞ୍ଛନୀୟ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, ଜଣେ ଲୋକ ଚୋରିକଲା – ଏଠାରୁ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଆରମ୍ଭ । ତାକୁ ପୁଲିସ୍ ଧରିବାକୁ ଗୋଡ଼ାଇଲା । ଏଠି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଘନୀଭୂତ ହେଲା । ସେ ଧରାପଡ଼ିଗଲା– ଏଠୁ ସଂକଟର ସୃଷ୍ଟି । ବିଚାରରେ ତାକୁ ଶାସ୍ତି ହେଲା – ଏହା ଚୂଡ଼ାନ୍ତ ପରିଣତି । ତାକୁ ଜେଲକୁ ନିଆଗଲା – ସମାଧାନ । ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ ଯେ, ଚୋର ଶାସ୍ତି ପାଇବା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତହିଁ ଦର୍ଶକଙ୍କର ଔତ୍ସୁକ୍ୟ ବଜାୟ ରହିଲା । ଏଇଠି ପରିଣତି ବା ସମାଧାନ ସମ୍ପର୍କରେ ଦର୍ଶକ ମନରେ ଗୋଟାଏ ଧାରଣା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଗଲା; କାରଣ ଚୂଡ଼ାନ୍ତ ପରିଣତି ଭିତରେହିଁ ଏହାର ସ୍ପଷ୍ଟ ସୂଚନା ରହିଲା । ସେଇଥିପାଇଁ କ୍ଲାଇମାକ୍ସର ଅବ୍ୟବହିତ ପରେହିଁ ସମାଧାନ ଦେଖାଇଦିଆଯିବା ଉଚିତ । ତେବେ କେତେକ ନାଟକରେ ସମାଧାନ ଦୃଶ୍ୟକୁ ଦୀର୍ଘାୟିତ କରାଯାଇଥିବାରୁ, କେହି କେହି ମନେକରନ୍ତି ଯେ, ଯଦି ସେଠାରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱାନ୍ୱିତ ଔତ୍ସୁକ୍ୟକୁ ବଜାୟ ରଖାଯାଇପାରୁଛି, ତେବେ ସେଥିରେ ଦୋଷ ନାହିଁ । ତେବେ ଅଧିକାଂଶ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଦେଖାଯାଏ ଯେ, କ୍ଲାଇମାକ୍ସ ଶେଷ ହୋଇଯିବା ସଂଗେ ସଂଗେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ମଧ ଶେଷ ହୋଇଯାଏ । ଅସୁବିଧା ହୁଏ ଏଇଭଳି କ୍ଷେତ୍ରରେ ।

କାର୍ଯ୍ୟର ଚୂଡ଼ାନ୍ତ ଅବସ୍ଥାକୁ କ୍ଲାଇମାକ୍ସ ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କରିନେବାକୁ ଅନେକ ଆପତ୍ତି କରନ୍ତି । 'ଶକୁନ୍ତଳା' ନାଟକର ଉଦାହରଣ ଦେଇ ସେମାନେ କହନ୍ତି ଯେ, ଏହାର ସବୁଠୁ ଉତ୍ତେଜନାପ୍ରବଣ ଦୃଶ୍ୟଟି ହେଉଛି ଦୁଷ୍ମନ୍ତଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଶକୁନ୍ତଳାଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟାଖ୍ୟାନର ଦୃଶ୍ୟଟି । ଏହା କିନ୍ତୁ କାର୍ଯ୍ୟର ଚୂଡ଼ାନ୍ତ ଅବସ୍ଥା ନୁହେଁ । ଏ ମନ୍ତବ୍ୟରେ ସତ୍ୟତା ରହିଛି । ଧୀବରଠାରୁ ଦୁଷ୍ମନ୍ତ ନିଜର ହୃତ ମୁଦ୍ରିକା ଉଦ୍ଧାର କରିବା ଦୃଶ୍ୟଟିହିଁ ହେଉଛି ସେଇ ଦୃଶ୍ୟ ଯେଉଁଠି କାର୍ଯ୍ୟର ଚୂଡ଼ାନ୍ତ ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ସେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଔତ୍ସୁକ୍ୟ ଠିକ୍ ବଜାୟ ରହୁଛି । ଟେନ୍‌ସନ୍ ମଧ ରହୁଛି ଏବଂ ସେଇ ଦୃଶ୍ୟଟିକୁହିଁ ତେଣୁ କ୍ଲାଇମାକ୍ସ ରୂପରେ ଗ୍ରହଣ କରିନିଆଯାଇପାରେ । ଏହାପରେ ତ କିଛି ଦୃଶ୍ୟ ରହିଛି । ମାତ୍ର ଦର୍ଶକ ପରିଣତି ସମ୍ପର୍କରେ ଅବହିତ ହୋଇସାରିଛନ୍ତି । କାର୍ଯ୍ୟର ମୁଖ୍ୟ ପ୍ରତିପାଦ୍ୟ ଯେ, ଦୁଷ୍ମନ୍ତ ଓ ଶକୁନ୍ତଳାଙ୍କର ମିଳନ – ସେ ବିଷୟରେ ସେମାନଙ୍କର ଆଉ କୌଣସି ସନ୍ଦେହ ରହୁନାହିଁ । କ୍ଲାଇମାକ୍ସକୁ ତେଣୁ କାର୍ଯ୍ୟର ଚରମ ପରିଣତିର ମୁହୂର୍ତ୍ତ ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କରିବାରେ କୌଣସି ଅସୁବିଧା ରହୁନାହିଁ ।

ନାଟ୍ୟକାର ଯେତେବେଳେ କାହାଣୀଟିଏ ନେଇ ନାଟକ ଲେଖୁଛନ୍ତି, ସେତେବେଳେ ସେଇ କାହାଣୀର ଗୋଟିଏ ଚୂଡ଼ାନ୍ତ ବିନ୍ଦୁ ନିଶ୍ଚୟ ଥିବ; ଯେଉଁଠୁ କାହାଣୀର ଗତି ସଂବୃତ ହେଉଥିବ । ସେଇ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଔତ୍ସୁକ୍ୟ ନିଶ୍ଚୟ ବଳବତ୍ତର ରହିବ । ଘଟଣାର ପରିଣତି ଦେଖିବା ନିମନ୍ତେ ଉତ୍ତେଜନା ମଧ ଲାଗିରହିବ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, ଆମେ ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ରଙ୍କର 'ଘର-ସଂସାର' ନାଟକଟିକୁ ବିଚାର କରି ଦେଖିବା । ପଲ୍ଲୀଜୀବନରେ ସୌଭ୍ରାତୃତ୍ୱର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ହେଉଛି ଏହି ନାଟକର ମୁଖ୍ୟ କାର୍ଯ୍ୟ । ବିନୋଦ ଏବଂ ଶାରଦାଙ୍କ ସମ୍ପର୍କରେ ଭୁଲ ଧାରଣା କରି ଅନିମା ଯେତେବେଳେ ବିଷ ପିଇଦେଉଛି, ସେତେବେଳେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଉତ୍ତେଜନା ଚରମସୀମାରେ ପହଞ୍ଚୁଛି । ନାଟ୍ୟ କାହାଣୀ ଏଇ ବିନ୍ଦୁରୁ ନିଜକୁ ସମ୍ବରଣ କରିନେଉଛି । ଗୋପ ଚୌଧୁରୀଙ୍କ ସ୍ୱପ୍ନ ସଫଳ ହେଉଛି । ଗ୍ରାମ-ଜୀବନରେ ଶାନ୍ତି ଓ ସୌଭ୍ରାତୃତ୍ୱର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ହେଉଛି । ଉତ୍ତେଜନାର ଚରମ

Digitized by srujanika@gmail.com

ବିନ୍ଦୁଟିକୁ ନାଟକର ଶୀର୍ଷବିନ୍ଦୁ ରୂପରେ ଗ୍ରହଣ କରିନିଆଯାଇପାରେ ।

କ୍ଲାଇମାକ୍ସ ବା ଶୀର୍ଷବିନ୍ଦୁ ନାଟକ ପାଇଁ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ କି ?– ଏ ପ୍ରଶ୍ନର ଉତ୍ତର ବୋଧହୁଏ ନେତିବାଚକହିଁ ହେବ । ବର୍ତ୍ତମାନ ଯେଉଁସବୁ ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ ନାଟକମାନ ଲେଖାଯାଉଛି, ସେଥିରେ ଆଦି-ମଧ୍ୟ-ଅନ୍ତ-ସମନ୍ୱିତ କୌଣସି ବିଧିବଦ୍ଧ କାହାଣୀ ସ୍ଥାନ ପାଉନାହିଁ । ବିଶେଷ କରି ତଥାକଥିତ ଆବ୍‌ସର୍ଡ଼ ନାଟକ ନାମରେ ଏଠାରେ ନବ- ନାଟକର ଯେଉଁ ପ୍ରଚଣ୍ଡ ସୁଅ ଛୁଟିଲା, ତହିଁରେ କାହାଣୀ ତ ନ ରହିବା କଥା । ତେଣୁ ଏସବୁ ନାଟକରେ ଶୀର୍ଷବିନ୍ଦୁର ସନ୍ଧାନ କରିବା କୁଟାଗଦାରେ ଛୁଞ୍ଚିଟିଏ ଖୋଜିବା ଭଳି ହେବ । ନାଟକର ଶୀର୍ଷବିନ୍ଦୁ ସମ୍ପର୍କରେ ଏଠାରେ ଯାହା କୁହାଗଲା, ସେ ସବୁ ପାରମ୍ପରିକ ରୀତିରେ ଲେଖାଯାଇଥିବା ନାଟକ ପ୍ରତି ହିଁ ପ୍ରଯୁଜ୍ୟ ହେବ ।

(ଚ) ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ– ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱକୁ ନାଟକର ପ୍ରାଣ ବୋଲି କୁହାଯାଇଥାଏ । କାରଣ ଏହି ଶକ୍ତିଟି ନାଟ୍ୟ କାହାଣୀରେ ଗତି ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । "Contradiction is the power that moves." ସଂଘର୍ଷହିଁ ଗତିର କାରଣ । ଜୀବନ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ଜନ୍ମଠାରୁ ମୃତ୍ୟୁ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ମଣିଷ ଏହି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ସ୍ରୋତରେ ଭାସି ଭାସି ଆଗକୁ ବଢୁଥାଏ । କେତେବେଳେ ସେ ବୁଡ଼େ, କେତେବେଳେ ଉଠେ ଏବଂ ଏଇଭଳି ଜୀବନକୁ କାନ୍ଧରେ ବୋହି ତାକୁ ଆଗକୁ ବଢ଼ିବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟ କାହାଣୀ ଯେହେତୁ ଜୀବନର ପ୍ରତିରୂପ, ତେଣୁ ଏଥିରେ ଜୀବନର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱାତ୍ମକ ରୂପ ସ୍ଥାନ ପାଇବହିଁ । ନାଟକ ପାଇଁ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟତା ସମ୍ପର୍କରେ କୁହାଯାଇଛି, No Conflict, No Drama । ନାଟକରେ ଏହାର ସ୍ଥାନ ସମ୍ପର୍କରେ ପ୍ରାୟ ସମସ୍ତ ଆଲୋଚକ ଏକମତ । ସାଧାରଣ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱକୁ ଦୁଇ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇଛି; ଯଥା– ବାହ୍ୟ-ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଏବଂ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ । ଶାରୀରିକ ସଂଘର୍ଷକୁ ବାହ୍ୟ- ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଅଭିଧାରେ ଚିହ୍ନିତ କରାଯାଇଥିବାବେଳେ ବିଭିନ୍ନ କାରଣରୁ ମଣିଷର ମନୋରାଜ୍ୟରେ ଯେଉଁ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଦେଖାଦିଏ, ତାକୁ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ କୁହାଯାଏ ।

ମୋଜେସ୍ ମାଲେନ୍‌ଭିନ୍‌ସ୍କି (Moses L. Malenvinsky) ତାଙ୍କର 'The science of Play Writing' ଗ୍ରନ୍ଥରେ ନାଟକରେ ରସର ଗୁରୁତ୍ୱ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ କହିଛନ୍ତି, "Emotion or the elements in or of an emotion constitute the basic things in life. Emotion is life, life is emotion. Therefore emotion is drama. Drama is emotion"– ଯେଉଁଠି ଗତି ନାହିଁ, ସେଠି ଜୀବନ ନାହିଁ ଏବଂ ଯେଉଁଠି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ନାହିଁ, ସେଠି ଜୀବନ ଅନୁପସ୍ଥିତ । ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ ଯେ, ମାଲେନ୍‌ଭିନ୍‌ସ୍କି 'ଇମୋସନ୍' ବା ରସ ସମ୍ପର୍କରେ ଯାହା କହିଛନ୍ତି, ତାହା ଭାରତୀୟ ଆଚାର୍ଯ୍ୟମାନଙ୍କର 'ରସପରିକଳ୍ପନା'ଠାରୁ ଆଦୌ ଦୂରବର୍ତ୍ତୀ ନୁହେଁ । ଏହା ପୁଣି ଜୀବନରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱସୃଷ୍ଟିର ପ୍ରଧାନ କାରଣ ।

ବୈପରୀତ୍ୟ ହେଉଛି ଯେକୌଣସି ସଂଘର୍ଷ ବା ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସୃଷ୍ଟିର ମୁଖ୍ୟ ଉପାଦାନ ଆବେଗ(ଯାହାର ସମ୍ପର୍କ ରସ ସହିତ ଅତ୍ୟନ୍ତ ନିବିଡ଼)ର ସ୍ଥିତିହିଁ ଜୀବନକୁ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱମୁଖର କରିଥାଏ । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚକ ହେଗେଲ୍(Hegel)ଙ୍କର ମନ୍ତବ୍ୟ ହେଉଛି, " It is only because a thing contains a contradiction within itself, that it moves and acquires impulse and activity. That is the process of all motion and all

Digitized by srujanika@gmail.com

development." ପ୍ରତ୍ୟେକ ବସ୍ତୁ ଭିତରେ ସଂଘର୍ଷଚେତନା ରହିଛି ଏବଂ ଏହା ଗତିଶୀଳ ହେଲେ ସଂଘର୍ଷ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । ସଂଘର୍ଷ ନ ଥିଲେ ବିକାଶ ନ ଥାଏ । ଏହାହିଁ ହେଉଛି ହେଗେଲ୍‌ଙ୍କର ମତ । ଚରିତ୍ର ଠିଆ ହୁଏ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଭିତ୍ତି ଉପରେ । ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଆରମ୍ଭ ହୁଏ ସିଦ୍ଧାନ୍ତରୁ । ଏହି ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ଚରିତ୍ରରେ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ତଥା ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଆଣେ । ନାଟକ ମଧ୍ୟ ଏହାରି ପ୍ରଭାବରେ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ତଥା ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟମଣ୍ଡିତ ହୁଏ । ଯଦି ଚରିତ୍ରର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ କିମ୍ବା ମାନସିକ ସଂକଟ ନ ଥାଏ, ତେବେ ତାହା ଅବାନ୍ତର । ନାଟକରେ କ୍ରିୟାହୀନ ଚରିତ୍ରମାନେ ମୃତତୁଲ୍ୟ । ଡରୁଆ ଚରିତ୍ର ଫାର୍ଶର ନାୟକ ହୋଇପାରନ୍ତି; ମାତ୍ର ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ନାୟକ ହେବା ପାଇଁ କ୍ରିୟାଶୀଳ ସାହସୀ ଚରିତ୍ର ଦରକାର । କାରଣ ଏଇମାନଙ୍କ କ୍ରିୟାଶୀଳତାହିଁ କାହାଣୀକୁ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱମୁଖର କରେ ।

ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱକୁ ଆଲୋଚକମାନେ ଦଶଟି ବିଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି (୧) ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଉଦ୍‌ଭବ, (୨) ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଭିତ୍ତି, ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଓ ପ୍ରଭାବ, (୩) ସ୍ଥିର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ, (୪) ତରଙ୍ଗାୟିତ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ, (୫) ଉଦ୍ଘାରିତ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ, (୬) ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଗତି ଓ ବିକାଶ, (୭) ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ସଂକ୍ରମଣ, (୮) ପୂର୍ବାଭାସ, (୯) ଆକ୍ରମଣର ସନ୍ଧି, (୧୦) ସଂକଟ, ଉତ୍କଣ୍ଠା, ସମାଧାନ ବା ପରିଣତି । ଏଠାରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଯେଉଁ ଦଶଟି ପର୍ଯ୍ୟାୟ ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା ଦିଆଗଲା, ତାହା ସହିତ ଚରିତ୍ରର କ୍ରିୟା-ପ୍ରତିକ୍ରିୟାର ସମ୍ପର୍କ ରହିଛି । ସେଥିରୁ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ସୃଷ୍ଟି । ଏହାର ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରିବାକୁ ଯାଇ କୁହାଯାଇଛି, "The opposition of persons or forces upon which the dramatic action depends in a drama"– ଅର୍ଥାତ୍ ନାଟକୀୟ କ୍ରିୟା ଯେଉଁ ନାଟ୍ୟଚରିତ୍ର ବା ଶକ୍ତିର ପ୍ରତିରୋଧରୁ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ, ତାହାହିଁ ହେଉଛି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ । ଯେକୌଣସି କାର୍ଯ୍ୟର କାରଣ ଥାଏ । କାର୍ଯ୍ୟର ଆରମ୍ଭରୁହିଁ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଆରମ୍ଭ ହୋଇଯାଏ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, ପଶୁହତ୍ୟା ଏକ ନିଷ୍ଠୁର ଏବଂ ଅନୈତିକ କାର୍ଯ୍ୟ ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ମଣିଷ ନିଜର କ୍ଷୁଧା ନିବାରଣ ନିମନ୍ତେ ଏଥିରେ ପ୍ରବୃତ୍ତ ହୁଏ । ଏହି କାରଣକୁ ସ୍ୱୀକୃତି ଦିଆଯାଉ ବା ନ ଯାଉ, ମାତ୍ର ଏହା ଏକ କାରଣ ନିଶ୍ଚୟ । ଏଥିରୁହିଁ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ସୂଚନା ମିଳେ ।

ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଯେଉଁ ଦଶଟି ପର୍ଯ୍ୟାୟ ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା ଦିଆଯାଉଛି, ଗୋଟିଏ ଉଦାହରଣ ସାହାଯ୍ୟରେ ତା'ର ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରାଯାଇପାରେ । ମନେକରାଯାଉ, ଜଣେ ଯୁବକ ସହ ଜଣେ ଯୁବତୀର ସାକ୍ଷାତ ହେଲା । ସେମାନଙ୍କ ସାମାଜିକ ସ୍ତରରେ ବହୁ ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହୁଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଉଭୟଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରେମର ସଂଚାର ହେଲା । ଏଇଠୁ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ସୃଷ୍ଟିହେଲା । ପ୍ରେମପାଇଁ ଯୁବକ ନିଜକୁ ଆକର୍ଷକ ଏବଂ ଉପଯୁକ୍ତ କରିବା ପାଇଁ ଚେଷ୍ଟାକରୁଛି; ମାତ୍ର ସେଥିପାଇଁ ତା' ପାଖରେ କୌଣସି ସାଧନ ନାହିଁ । ଗୋଟିଏ ପକ୍ଷରେ ତୀବ୍ର ଆକାଂକ୍ଷା– ଅନ୍ୟ ପକ୍ଷରେ ନିରୁପାୟତା; ଗୋଟିଏ ପଟେ ଉଦଗ୍ର ଆଶା– ଅନ୍ୟ ପଟେ ବ୍ୟାକୁଳ ନୈରାଶ୍ୟ । ଏଇଠୁ ଆରମ୍ଭ ହେଲା ତୀବ୍ର ମାନସିକ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ । ଏ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ମୁଖ୍ୟତଃ ପରିବେଶ, ସାମାଜିକ ଓ ଅର୍ଥନୈତିକ ଅବସ୍ଥା ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ । ଏହାପରେ ଯୁବକ ନିଶ୍ଚୟ ଏଭଳି ପରିସ୍ଥିତିରୁ ଉଦ୍ଧାର ପାଇବା ପାଇଁ ବାଟ ଖୋଜିବ । ତା' ମନରେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଚିନ୍ତାର ତରଙ୍ଗ ସୃଷ୍ଟି ହେବ । ନିଜର ଆର୍ଥିକ ଅବସ୍ଥାର ଉନ୍ନତି ପାଇଁ ସେ ହୁଏତ ଚୋରି ଡକାୟତି କଥା ଚିନ୍ତା କରିବ, କିମ୍ବା ସ୍ଥାୟୀ ସମାଧାନ ନିମନ୍ତେ ଝିଅକୁ କୌଣସିମତେ

Digitized by srujanika@gmail.com

ପ୍ରଭାବିତ କରି, ତାକୁ ନେଇ ପଳାଇବା କଥା ବିଚାର କରିବ । ସେ ଜାଣୁଛି, ଏଥିରେ ପରିଣତି ଭୟଙ୍କର ହୋଇ ଉଠିବ; ମାତ୍ର ତା' ଆଗରେ ଏହା ଛଡ଼ା ଅନ୍ୟ କୌଣସି ବାଟ ମଧ୍ୟ ନାହିଁ । ଚରିତ୍ରର ଆଶା ଓ ନୈରାଶ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ଯେଉଁଠି ତୀବ୍ର ସଂଘର୍ଷ ଦେଖାଦିଏ, ସେଠାରେ ତରଙ୍ଗାୟିତ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । ଉତ୍ସାରିତ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଭିତରେ ସଂକଟର ପୂର୍ବାଭାସ ଥାଏ । ମାନସିକ ଅଶାନ୍ତିରୁ ରକ୍ଷା ପାଇବା ନିମନ୍ତେ ଯୁବକ ଯେଉଁଠି କିଛି ଗୋଟାଏ ନିଷ୍ପତ୍ତି ନେଇଯାଉଛି, ତାହା ହେଉଛି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଏଇ ପର୍ଯ୍ୟାୟ । ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଏଇଠି ଶେଷ ନ ହୋଇ ଆହୁରି ତୀବ୍ର ହୁଏ । ଚୋରି କଲେ ଧରାପଡ଼ି ଜେଲ୍, ଜୋରିମାନା ଇତ୍ୟାଦି ପରିଣତି ହୋଇପାରେ । ପ୍ରେମିକାକୁ ନେଇ ଦେଶାନ୍ତରୀ ହେଲେ, ଏହି ଦଣ୍ଡର ଆଶଙ୍କା ଥାଏ; ନ ହେଲେ ଅଭାବ ଅନଟନ ଇତ୍ୟାଦି ତ ରହିଛି । ଏସବୁ ହେଉଛି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଷଷ୍ଠ ପର୍ଯ୍ୟାୟ । ମନେ କରାଯାଉ, ପ୍ରେମିକ ଏସବୁ କିଛି ନ କରି ଶାନ୍ତି ପାଇଁ ଦାର୍ଶନିକତା ନିକଟରେ ଆତ୍ମସମର୍ପଣ କରିଦେଲା; ନ ହେଲେ ଫିଲ୍ମର ନାୟକ ଭଳି ମଦ ପିଇବାକୁ ଆରମ୍ଭ କଲା । ଏହା ସପ୍ତମ ସ୍ତର । ଏହା ନାଟ୍ୟ ଚରିତ୍ରକୁ ଗୋଟିଏ ମନୋଭୂମିରୁ ଅନ୍ୟ ଏକ ମନୋଭୂମିକୁ ନେଇଯାଏ । ଯେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଚରିତ୍ର ମନରେ ଅତୃପ୍ତି ଅଛି, ସେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଶେଷ ହୁଏ ନାହିଁ । ସଂକ୍ରମିତ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସମସ୍ୟାର କୌଣସି ସ୍ଥାୟୀ ସମାଧାନ ମଧ୍ୟ ନୁହେଁ । ଏଥିରୁ ଉଦ୍ଧାର ପାଇବା ପାଇଁ ଚରିତ୍ର ଚେଷ୍ଟା କରୁଥାଏ । ଯଦି ସେଥିରେ ସେ ସଫଳ ହୋଇଯାଏ, ଅର୍ଥାତ୍ ଈପ୍ସିତ ବସ୍ତୁ ପାଇବାର, କୌଣସି ସମ୍ଭାବନା ତା' ଆଗରେ ଦେଖାଦିଏ, ତେବେ ବି ସେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱମୁକ୍ତ ହୋଇପାରେ ନାହିଁ । ଏହା ହେଉଛି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଅଷ୍ଟମ ଅବସ୍ଥା । ଏହିପରି ଦଶମ ପର୍ଯ୍ୟାୟ ଅର୍ଥାତ୍ କୌଣସି ପରିଣତିରେ ନ ପହଞ୍ଚିବା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସଂକଟର ସମାଧାନ ହୁଏ ନାହିଁ । ଏଥିପାଇଁ ବିଭିନ୍ନ ଉପାୟ ଅବଲମ୍ବନ କରାଯାଇପାରେ । ହଠାତ୍ ନାୟକ ଗୋଟାଏ ବଡ଼ ଚାକିରି ପାଇ କିମ୍ବା କୌଣସି ମୃତ ଆତ୍ମୀୟଙ୍କ ଅଚଳାଚଳ ସମ୍ପତ୍ତିର ମାଲିକ ହୋଇ ଅର୍ଥନୈତିକ ବୈଷମ୍ୟକୁ ଲୋପ କରିଦେଇପାରେ, କିମ୍ୱା ନାୟିକାର ଅଭିଭାବକମାନଙ୍କର ମନ ବଦଳିଯାଇ ସେମାନେ ନାୟକକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇପାରନ୍ତି, କିମ୍ବା ହତାଶ ନାୟକ ଆତ୍ମହତ୍ୟା କରିପାରେ କି ମୃତ୍ୟୁବରଣ କରିପାରେ, ଯେକୌଣସି ଉପାୟରେ ସମସ୍ୟାର ସମାଧାନରେହିଁ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ପରିସମାପ୍ତି । ସଂସାରରେ ଭିନ୍ନ ରୁଚିର, ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକୃତିର ଲୋକ ଅଛନ୍ତି । ସେଇ ଅନୁସାରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ରୂପ ଏବଂ ସ୍ତର ମଧ୍ୟ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ହୋଇଥାଏ । ପରସ୍ପର ବିରୋଧୀ ଭାବ, ଭାବନା କ୍ରିୟାଭିତରେହିଁ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଲୁଚିରହିଥାଏ । କ୍ରିୟାଶୀଳ ଚରିତ୍ର ହେଉଛି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଆଧାର । ଯେଉଁ ଚରିତ୍ର ନିଜ ପାଇଁ କିଛି କାମନା କରେ ନାହିଁ, କିମ୍ୱା ପ୍ରକୃତରେ ତା'ର କ'ଣ ଦରକାର ତାହା ଜାଣେ ନାହିଁ, ସେ ଚରିତ୍ର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ପାତ୍ର ହୋଇ ନ ପାରେ ।

ନାଟ୍ୟକାର ବର୍ଣ୍ଣାଡ୍ ଶ' ଏ ସମ୍ପର୍କରେ କହନ୍ତି, "Every drama must present a conflict. The end may be reconciliation or destruction or as in life itself, there may be no end but the conflict is indispensable. No conflict, no drama." — ଏ କଥା ଆମେ ପୂର୍ବରୁ ସୂଚାଇସାରିଛୁଁ । ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ବ୍ୟକ୍ତି-ବ୍ୟକ୍ତି ମଧ୍ୟରେ ମତପାର୍ଥକ୍ୟରୁ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇପାରେ, ବ୍ୟକ୍ତି ଓ ଗୋଷ୍ଠୀ ବା ସମାଜ ମଧ୍ୟରେ ସଂଘର୍ଷରୁ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇପାରେ । ବ୍ୟକ୍ତିର ଅନ୍ତର୍ଚେତନାରେ ଦୁଇଟି ବିପରୀତମୁଖୀ ଚିନ୍ତାର ସଂଘର୍ଷରୁ ମଧ୍ୟ ଏହା

Digitized by srujanika@gmail.com

ହୋଇପାରେ । ସାଧାରଣତଃ ପ୍ରଥମ ଶ୍ରେଣୀର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱରେ ବାହ୍ୟିକ ସଂଗ୍ରାମ ମଧ୍ୟଦେଇ ଚରିତ୍ରକୁ ଗତିକରିବାକୁ ହୋଇଥାଏ; ତେଣୁ ତାହା ଆଖିକୁ ଦେଖାଯାଏ । ମାତ୍ର ଦ୍ୱିତୀୟ ଶ୍ରେଣୀର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଘଟେ ଚରିତ୍ରର ମନୋରାଜ୍ୟରେ ତା'ର ଅନ୍ତରରେ । ଏହା ତେଣୁ ଅପ୍ରକାଶ୍ୟ, ଅପ୍ରକଟ । ପ୍ରକାଶ୍ୟ ହୋଇ ନ ଥିବାରୁ ଏହା ବହିର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱଠାରୁ ଅଧିକ ଭୟଙ୍କର ହୋଇଥାଏ ।

କାରଣ ଓ କାର୍ଯ୍ୟ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱକୁ ଚାରୋଟି ଉପବିଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇଛି – (କ) ସ୍ଥିତିଧର୍ମୀ, (ଖ) ପ୍ଲୁତିଧର୍ମୀ, (ଗ) ଧୀରାରୋହୀ, (ଘ) ଛାୟାପ୍ରସାରୀ । ଭୀରୁତା ଅଥବା ସାମର୍ଥ୍ୟର ଅଭାବରୁ ଯେଉଁଠି ସଂକଳ୍ପ କାର୍ଯ୍ୟରେ ପରିଣତ ହୋଇପାରୁନାହିଁ, ସେଠାରେ ସ୍ଥିତିଧର୍ମୀ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ । ପୂର୍ବୋକ୍ତ ଉଦାହରଣରେ ପ୍ରେମିକ ସଂକଳ୍ପ କରୁଛି, ପ୍ରେମିକାକୁ ନେଇ ପଳାଇବ ବା ଚୋରି କରିବ; ମାତ୍ର ଭୀରୁତା ହେତୁ ଏହାକୁ କାର୍ଯ୍ୟରେ ପରିଣତ କରିପାରୁନାହିଁ । ଏହାର ଠିକ୍ ବିପରୀତ ଘଟଣାଟି ଘଟେ ପ୍ଲୁତିଧର୍ମୀ-ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ କ୍ଷେତ୍ରରେ । ଚରିତ୍ର ସଂକଳ୍ପକୁ କାର୍ଯ୍ୟରେ ପରିଣତ କରିବା ପାଇଁ ଅସ୍ୱାଭାବିକ, ଆକସ୍ମିକ କିଛି କରିପକାଏ । ପ୍ରେମିକକ୍ଷେତ୍ରରେ ଚୌର୍ଯ୍ୟାଦି କାର୍ଯ୍ୟକୁ ଏହି ଶ୍ରେଣୀର କୁହାଯାଇପାରେ । ଧୀରାରୋହୀ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱରେ ଧୀରେ ଧୀରେ ଚରିତ୍ରର କ୍ରମପରିଣତି ଘଟେ । ଅଭିଭାବକମାନଙ୍କର ସମ୍ମତି କିମ୍ବା ସହସା ଭାଗ୍ୟ-ପରିବର୍ତ୍ତନକୁ ଅପେକ୍ଷା କରୁଥିବା ପ୍ରେମିକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହା ହୋଇଥାଏ । ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ପ୍ରସ୍ତୁତି-ପର୍ବ ମଧ୍ୟ ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାରର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ । ଏହା ଔତ୍ସୁକ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଥିବାରୁ ଉଦ୍ଦୀପନା ବଢ଼ାଏ । ଏହାକୁ କୁହାଯାଏ ଛାୟାପ୍ରସାରୀ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ । ଏଥିରୁ ପ୍ରମାଣିତ ହେଉଛି ଯେ, ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଏକ ବ୍ୟାପକ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ରହିଛି । ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ସୂଚନାଠାରୁ ଏହାର ଆରମ୍ଭ । ଏଇଟି ହେଉଛି ଉଦ୍‌ଯୋଗ ପର୍ବ । ଦ୍ୱିତୀୟ ପର୍ବରେ ଭାବୀ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ନିମନ୍ତେ କୌତୂହଳର ଉଦ୍ରେକ କରାଇବାକୁ ହୁଏ । ତୃତୀୟ ପର୍ବରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ତୀବ୍ରତା ଆନୁକ୍ରମିକ ଆରୋହ ଅର୍ଥାତ୍ ଅଗ୍ରଗତି ଦେଖାଯାଏ । ଚତୁର୍ଥ ପର୍ବରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ତୀବ୍ରତା ଅର୍ଥାତ୍ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ପ୍ଲୁତଗତି ଦେଖାଇବାକୁ ହୁଏ । ଶେଷ ପର୍ବରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର କ୍ରମପରିଣତି ଦେଖାଇ ପୂର୍ଣ୍ଣଚ୍ଛେଦ ଟଣାଯାଏ । ଏହା ଭିତରେ ଗୋଟିଏ ପର୍ବ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଗତିହୀନତାକୁ ନେଇ ମଧ୍ୟ କଳ୍ପିତ ହୋଇଥାଏ । ସଂକଳ୍ପ ଏଠାରେ କାର୍ଯ୍ୟରେ ରୂପାୟିତ ନ ହୋଇ ସ୍ଥିର ରହିଯାଏ ।

ଏଥିରୁ ଆମେ ଗୋଟିଏ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ଗ୍ରହଣ କରିପାରୁଁ । ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱହୀନ ନାଟକ ଲବଣହୀନ ବ୍ୟଞ୍ଜନ ମଧ୍ୟରେ ଏକ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ କଳ୍ପନା କରାଯାଇପାରେ । ନାଟକର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ସମସ୍ତ ଉପାଦାନ ଯେତେ ଯତ୍ନରେ ଯୋଗାଡ଼ କରାଯାଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଯଦି କୌଣସି କାରଣରୁ ଏଥିରୁ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଅଭାବ ଘଟିଲା କିମ୍ବା ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଦୁର୍ବଳ ହୋଇଗଲା, ତେବେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ସମସ୍ତ ଆୟୋଜନ ବ୍ୟର୍ଥ ହୋଇଯିବ । ଘଟଣା ଆଉ ଚରିତ୍ରକୁ ଆଗରେ ରଖି ନାଟ୍ୟକାର ତେଣୁ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ପରିକଳ୍ପନା କରିବା ହେଉଛି ତାଙ୍କର ପ୍ରଥମ କାର୍ଯ୍ୟ । ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସମ୍ପର୍କରେ ନାଟ୍ୟ-ପଣ୍ଡିତମାନେ ଏତେ ଯେ ସୂକ୍ଷ୍ମାତିସୂକ୍ଷ୍ମ ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି, ତହିଁରୁ ପ୍ରକୃତ ସ୍ରଷ୍ଟାର କେତେ ଉପକାର ହୋଇଛି, ତାହା କୁହାଯାଇପାରିବ ନାହିଁ । ତେବେ ନାଟକରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଗୁରୁତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କରେ ଅବଶ୍ୟ ଏକ ସ୍ୱଚ୍ଛ ଧାରଣା ହୋଇଯିବ ।

(ଛ) ଭାବନା (Thought) :– ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ନାଟକର ଯେଉଁ ଷଡଙ୍ଗ ବିଷୟରେ ସୂଚନା ଦେଇଛନ୍ତି, ତା' ଭିତରେ ଗୋଟିଏ ଉପାଦାନ ହେଉଛି 'ଭାବନା' । ଏହାକୁ ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରି ସେ

Digitized by srujanika@gmail.com

କହିଛନ୍ତି ଯେ, ଚରିତ୍ରସୃଷ୍ଟିରେ ଜୀବନର ଯେଉଁ ରୂପ ଫୁଟିଉଠେ, ଭାବନା ବା ଚିନ୍ତା ସାହାଯ୍ୟରେ ତହିଁରେ ଜୀବନ୍ୟାସ ଦେବାକୁ ହୁଏ । ଏହାହିଁ ଚରିତ୍ରକୁ ବିକଶିତ କରେ, ପ୍ରସ୍ଫୁଟିତ କରେ । କଳ୍ପନା ଓ ଭାବନା ଭାବାବେଗର ଅଧିମାନସିକ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି । ଏହାକୁ ଆଉ ଟିକିଏ ସ୍ପଷ୍ଟଭାବରେ ଏଇଭଳି କୁହାଯାଇପାରେ । ସାହିତ୍ୟରେ ଜୀବନର ଘଟଣା ଦିଗଟି କାହାଣୀରେ, ହୃଦୟ ଦିଗଟି ଚରିତ୍ରରେ ଏବଂ ମସ୍ତିଷ୍କ ଦିଗଟି ଭାବନାରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ହୁଏ । ଆମର ପ୍ରାଚୀନ ସାହିତ୍ୟ-ଶାସ୍ତ୍ରରେ ଏହାହିଁ ହେଉଛି ଅର୍ଥଗୌରବ । ଏଥିରୁ ବୁଝାଯାଉଛି ଯେ, ଆମର ପାରମ୍ପରିକ ସାହିତ୍ୟରେ 'ଭାବନା' ଦିଗଟି ପ୍ରାୟ ଅବହେଳିତ ଅବସ୍ଥାରେ ଥିଲା । ଶବ୍ଦର କସରତୀ କାରବାର ଭିତରେ ପ୍ରବେଶ କରିବା ପାଇଁ ମସ୍ତିଷ୍କ ଅପେକ୍ଷା ଅଭିଧାନର ପ୍ରୟୋଜନ ଅଧିକ ଥିଲା । କଳ୍ପନାବିଳାସର ଯେଉଁ ସୁକୁମାର ରୂପଟିକୁ ତହିଁରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ, ସେଥିପାଇଁ ଆଜିକାଲିର ବୌଦ୍ଧିକ ରଚନା ଭଳି ମସ୍ତିଷ୍କ ଖଟାଇବାକୁ ପଡୁ ନ ଥିଲା ।

ଭାବ ହେଉଛି ଆବେଗ । ତା'ର ପ୍ରକାଶ ଦେହପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଅନୁଭାବରେ ଏବଂ ମନ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ କେତେବେଳେ କଳ୍ପନାରେ, କେତେବେଳେ ଅବା ଭାବନାରେ । ଅନୁଭବ, କଳ୍ପନା ଏବଂ ଭାବନା – ଭାବ ଜୀବନର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିର ଏହା ତିନୋଟି ପର୍ଯ୍ୟାୟ । ସମାଜର ଅଗ୍ରଗତି ସହିତ ଭାବନାର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ବଢ଼ିଛି । ନାନାରକମ ଭାବନା ଆଜି ଜୀବନର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ସହିତ ଜଡ଼ିତ ହୋଇ ରହିଛି । ନାଟକରେ ଏହା ଆନନ୍ଦ ପରିବେଷଣର ଏକ ଉପକରଣରୂପେ ଆସିଛି । ବର୍ଣ୍ଣାଡ୍ ଶ' ଏହାକୁ 'ସିରିଅସ୍ ନାଟକ'ର ପ୍ରଧାନ ଉପକରଣରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରି, "Discussion is the test of the playwright" ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ଶିକ୍ଷିତ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ସନ୍ତୋଷବିଧାନ ପାଇଁ ଆଜିର ନାଟକକୁ ଭାବଗୌରବରେ ସମୃଦ୍ଧ ହେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଏଥିପାଇଁ ସାଂପ୍ରତିକ ଜୀବନର ଯେଉଁ ଜଟିଳତା, ତାହାକୁ ଠିକ୍ ସେଇଭଳି ଭାବରେ ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ଦେବାକୁ ହେବ ।

ତେବେ ନାଟକର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଉପାଦାନର ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ ହେଉଛି ରସସୃଷ୍ଟି । ଭାବନା ଯଦି କୌଣସି କାରଣରୁ ରସ-ନିଷ୍ପତ୍ତିର ସହାୟକ ହୋଇ ନ ପାରିଲା, ତେବେ ତାହା ଦ୍ୱାରା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଅପାରଗତାହିଁ ପ୍ରମାଣିତ ହେବ । କେବଳ କେତେ ଯୁକ୍ତିତର୍କର ଅବତାରଣା କରିଦେଲେ, ତାହା ସାର୍ଥକ ନାଟକ ହୁଏ ନାହିଁ । ଜୀବନ ସମସ୍ୟାର ଯଥାର୍ଥ ରୂପ ଓ ପରିଣତିର ରସାଳ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିହିଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଧ୍ୟେୟ ହେବା କଥା । ସୁତରାଂ ଭାବନାର ନିଜସ୍ୱ ଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟ ଓ ଗଭୀରତା ଯେତେ ଥିଲେ ବି ରସସାହିତ୍ୟରେ ତା'ର ସ୍ଥାନ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ନୁହେଁ । କାରଣ ଉଚ୍ଚକୋଟୀର ଭାବନା ନ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ରସାଳ ସାହିତ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇପାରେ । ତେବେ ଜୀବନର ଗଭୀରତାକୁ ମାପିବାକୁ ହେଲେ ଭାବନାର ଏକ ବିଶେଷ ଭୂମିକା ରହୁଥିବାରୁ ରସ ଏବଂ ଭାବନାର ଏକ ସମନ୍ୱିତ ରୂପ ଗଢ଼ିବାହିଁ ହେଉଛି ପ୍ରକୃତ କାର୍ଯ୍ୟ । ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ଏଠାରେ କେହି କାହାର ପ୍ରତିପକ୍ଷ ନ ହୋଇ ଦୁଇ ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ବନ୍ଧୁ ଭଳି ପାଖାପାଖି ଚାଲିବେ; ତେବେ କେହି ଆଗକୁ ବଢ଼ି କାହାର ବାଟ ଓଗାଳିବେ ନାହିଁ । 'ଭାବନା ପାଇଁ ଭାବନା' ର ସୃଷ୍ଟି ରସ-ସାହିତ୍ୟ ପାଇଁ ଦୋଷ । ବର୍ଣ୍ଣାଡ୍ ଶ' ନାଟକକୁ "discussion-nothing but discussion" ବୋଲି

Digitized by srujanika@gmail.com

କହି ଆଶା କରିଛନ୍ତି ଯେ, ଜୀବନର ସମସ୍ୟା ନାଟକରେ ଏଭଳି ଭାବରେ ରୂପାୟିତ ହେବା ଉଚିତ , ଯାହା ରସିକ ଓ ଭାବୁକଙ୍କୁ ଯୁଗପତ୍ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ କରିପାରିବ । ଭାବନା ନାମରେ କେବଳ ଶୁଷ୍କ ନୀରସ ଉକ୍ତି-ପ୍ରତ୍ୟୁକ୍ତିକୁ ନାଟକରେ ଥୋଇଦେଲେ ତାହା ନାଟକ ହୋଇଯିବ ନାହିଁ ।

ଏ ତ ଗଲା ସେ ଦେଶର କଥା । ଆମ ଦେଶର ସ୍ଥିତି କିନ୍ତୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର । ଆମ ଦେଶର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଆରମ୍ଭରୁ ନାଟକକୁ କେବଳ ରସୋତ୍ତୀର୍ଣ୍ଣ କରିବା ପ୍ରତି ଲକ୍ଷ୍ୟ ଦେଇଥିବାରୁ ଏଥିରେ କୌଣସି ତଥ୍ୟ ବା ତତ୍ତ୍ୱ, ବିଚାର-ବିଶ୍ଳେଷଣ ଇତ୍ୟାଦିକୁ ସ୍ଥାନ ଦେଉ ନ ଥିଲେ । ଏଥି ସହିତ ଏ ଦେଶର ଶିକ୍ଷାଗତ ସ୍ଥିତିର ମଧ୍ୟ ସମ୍ପର୍କ ଥିଲା । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଶିକ୍ଷାର ପ୍ରସାର ବଢ଼ିବା ସହିତ ଶିକ୍ଷିତସଂଖ୍ୟା ବଢ଼ିଗଲେ ମଧ୍ୟ ଦୀର୍ଘକାଳଧରି ନାଟକକୁ ହୃଦୟବୃତ୍ତି ସହିତ ନିବିଡ଼ ଭାବରେ ବାନ୍ଧିରଖାଗଲା । ନାଟକ ହେଲା ଯୁକ୍ତିତର୍କ ମୀମାଂସାର ଦୁନିଆ ନୁହେଁ– ଭାବାବେଗର ଦୁନିଆ, ହସ-କାନ୍ଦର ଦୁନିଆ । ଏ କଥା ସମସ୍ତେ ସ୍ୱୀକାର କରିବେ ଯେ, ଆବେଗ କୌଣସି ଯୁକ୍ତିତର୍କର ଧାର୍ ଧାରେ ନାହିଁ । ତେବେ ଏ ଦେଶରେ କ୍ରମଶଃ ବର୍ଣ୍ଣାଡ୍ ଶ'ଙ୍କ ବିଶ୍ୱାସର ଚେର ମାଡ଼ିଲା । ବିଶେଷ କରି ଶିକ୍ଷିତଗୋଷ୍ଠୀ ତାଙ୍କର ଚେଲା ହେବାକୁହିଁ ନିଜର ଗୌରବ ମଣିଲେ । ଦେଖାଗଲା ଯେ, ପଚାଶ ଦଶକ ବେଳକୁ ନାଟକ ରୂପ ବଦଳାଇସାରିଛି । ସାମ୍ପ୍ରତିକ ସମସ୍ୟା – ତାହାର ଯୁକ୍ତିତର୍କନିର୍ଭର ବିଶ୍ଳେଷଣ – ଏହାକୁ ଧୀରେ ଧୀରେ ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱଗାମୀ କରାଇ ମସ୍ତିଷ୍କ ନିକଟରେ ପହଞ୍ଚାଇଦେଇଛି ।

ନାଟକକ୍ଷେତ୍ରରେ ଏ ଯେଉଁ ପରିବର୍ତ୍ତନ ହୋଇଛି, କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ, ଏହାକୁ ଦେଶର ସାଧାରଣ ଜନତା ଅଦ୍ୟାବଧି ଗ୍ରହଣ କରିନାହାନ୍ତି । ବସ୍ତୁତଃ ଏ ଦେଶରେ ନାଟକ ପ୍ରତି ଜନମାନସରେ ଯେଉଁ ବୀତସ୍ପୃହତା ଦେଖାଦେଇଛି, ତହିଁରେ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ କାରଣ ସହ ଏଇଟି ହେଉଛି ପ୍ରଧାନ କାରଣ ।

(ଜ) ସଙ୍ଗୀତ : ମଝିରେ ଦିନାକେତେ ବର୍ଣ୍ଣାଡ୍ ଶ' ଇବ୍‌ସେନ୍ ପ୍ରମୁଖ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ପ୍ରଭାବରେ ଏ ଦେଶରେ ନାଟକରୁ ସଂଗୀତକୁ ବିଦାୟ ଦିଆଯାଇଥିଲା । ନାଟକ ପାଇଁ ଏହା ଅନାବଶ୍ୟକ ବୋଲି ବହୁଳଭାବରେ ପ୍ରଚାରିତ ହେଲା; ମାତ୍ର ତାହାର ପରିଣାମ ନାଟକ ପାଇଁ କ୍ଷତିକାରକ ହେଲା । କ୍ଷତିର ପରିଣାମ କେତେ ହେଲା, ଓଡ଼ିଶାରେ ଏହି ସୁଯୋଗରେ ଲୁପ୍ତପ୍ରାୟ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ଆସର ଭିତରକୁ ପଶିଆସି ଦୀର୍ଘକାଳ ଆସର ଜମାଇ ବସି ରହିଥିବାରୁ ତାହା ଜଣାଯିବ । ଶେଷରେ ସଂଗୀତକୁ ପୁନର୍ବାର ନାଟକର ଦୁନିଆକୁ ଆବାହନ କରି ଆଣିବାକୁ ହେଲା । ଏହାକୁ ଭାଗ୍ୟର ବିଡ଼ମ୍ୱନା ବ୍ୟତୀତ ଆଉ କ'ଣ କୁହାଯିବ ?

ସାହିତ୍ୟ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୁଏ ଲୋକରୁଚିକୁ ଆଖିରେ ରଖି । ଭଞ୍ଜ ଯେତେବେଳେ ବିଦଗ୍ଧ ସାହିତ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କଲେ, ସେତେବେଳେ ମଧ୍ୟ ସେ ତାଙ୍କର ଅଶିକ୍ଷିତ ପାଠକମାନଙ୍କୁ ଭୁଲି ନ ଥିଲେ । ଅର୍ଥରେ ନ ହେଉ, ଅନ୍ତତଃ ସଙ୍ଗୀତରେ ଯେଉଁ ମାଧୁର୍ଯ୍ୟମୟ ଇଲାକା ସେ ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି, ତହିଁରେ ଶିକ୍ଷିତ, ଅଶିକ୍ଷିତ ସମସ୍ତଙ୍କର ପ୍ରବେଶ କରିବାର ସମାନ ଅଧିକାର ରହିଛି । ସେଠି ପାଠକ ଓ ପାଠ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ କୌଣସି ଲୌହ ପର୍ଦ୍ଦା ଝୁଲୁନାହିଁ । ଭରତ ଏ ଦେଶର ଜନତାଙ୍କର ନାଡ଼ିକୁ ଭଲଭାବେ ଚିପିଥିଲେ । ଏ ଦେଶର ଜନ-ଜୀବନ ସହିତ ସଂଗୀତରେ ଯେଉଁ ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ଯୋଗାଯୋଗ ରହିଛି,

Digitized by srujanika@gmail.com

ତାକୁ ସେ ଅସ୍ୱୀକାର କରି ନ ଥିଲେ । ପୁଣି ବେଦ-ସଂଗୀତ ମୂଳ ହୋଇଥିବାବେଳେ 'ପଞ୍ଚମ ବେଦ' ନାମ ଦେଇ ଯେଉଁ ନୂତନ ବେଦ ସେ ସୃଜନ କରିଥିଲେ, ତହିଁରେ ସଂଗୀତକୁ ବାଦ୍ ଦିଅନ୍ତେ ବା କିପରି ? ତେଣୁ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କୁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦେଇ ସେ କହିଲେ– ''ଗୀତେଷ୍ଟୁ ଯତ୍ନଂ ପ୍ରଥମ ତୁ କାର୍ଯ୍ୟମ୍, ଶଯ୍ୟା ହି ନାଟ୍ୟସ୍ୟ ବଦନ୍ତି ଗୀତମ୍ । ଗୀତେ ଚ ବାଦ୍ୟେ ଚ ହି ସଂପ୍ରଯୁକ୍ତେ, ନାଟ୍ୟସ୍ୟ ଯୋଗଃ ନ ବିପତ୍ତିମେତି ।'' – ଗୀତ ହେଉଛି ନାଟକର ଶଯ୍ୟା; ବିଶ୍ରାମର ସ୍ଥଳୀ । ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଅତୀନ୍ଦ୍ରିୟ ଲୋକକୁ ନେଇଯାଇ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଏକ ଆନନ୍ଦ-ପୁଲକର ଅଭିଜ୍ଞତା ଦେବା ନିମନ୍ତେ ଏହାର ପରିକଳ୍ପନା । ନାଟକର ସଫଳତାରେ ଏହାର ଏକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଭୂମିକା ରହିଛି । ଭରତ ନାଟକରେ ସଂଗୀତର ଭୂମିକା ସମ୍ପର୍କରେ ଯେଉଁ ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖିଥିଲେ, ଦୁଃଖର କଥା, ଆମର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ତାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିପାରି ନ ଥିଲେ । ସେଇଥିପାଇଁ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ସଂଗୀତବିହୀନ ହୋଇ ରହିଛି । 'ଗୀତଗୋବିନ୍ଦ'କାର ଜୟଦେବହିଁ ହେଉଛନ୍ତି ପ୍ରଥମ ବ୍ୟକ୍ତି, ଯେ କି ଲୋକନାଟକଗୁଡ଼ିକର ସଂଗୀତମୟ ରୂପହେତୁକ ଅତୁଳନୀୟ ଲୋକପ୍ରିୟତା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରି ନିଜର 'ସଙ୍ଗୀତକ'ରେ ସୁଲଳିତ ସଂଗୀତର ଅପୂର୍ବ ଝଙ୍କାର ସୃଷ୍ଟି କଲେ । ଅତି ଅଳ୍ପ ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ବିଶାଳ ଏଇ ଉପମହାଦେଶରେ ତାହା ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କଲା ଏବଂ ତାହାପରେ ସଂସ୍କୃତରେ ଯେଉଁ ସବୁ ନାଟକ ଲିଖିତ ହୋଇଛି, ତହିଁରୁ କେତେକରେ ଆଞ୍ଚଳିକ ଭାଷାରେ ସଂଗୀତ ପ୍ରୟୋଗର ବ୍ୟବସ୍ଥା ପ୍ରବର୍ତ୍ତିଲା । ଗଜପତି କପିଳେନ୍ଦ୍ର ଦେବଙ୍କ ବିରଚିତ 'ପର୍ଶୁରାମବିଜୟ' ବ୍ୟାୟୋଗରେ ଓଡ଼ିଆ ସଂଗୀତର ପ୍ରୟୋଗ ହେଉଛି ଏହାର ଏକ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ।

ଯାହା ହେଉ, ଯେକୌଣସି ବିଷୟର ଅତି ପ୍ରୟୋଗ ତାହାର ଗୁରୁତ୍ୱ ନଷ୍ଟ କରିଦିଏ, ଏହା ଭରତଙ୍କୁ ଜଣାଥିଲା । ତେଣୁ ସେ ବିଧାନ ଦେଲେ, 'ବହୁଗୀତମ ବିଧେୟମ୍' ସଂଗୀତ ପ୍ରୟୋଗର ଅତି ବିଗଡି ପାଇଁ ଏହା ଲକ୍ଷ୍ମଣଗାରର ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କଲା । କେଉଁଠି କି ପ୍ରକାରର ସଂଗୀତ ପ୍ରୟୋଗ କରାଯିବା ଉଚିତ; ସେ ବିଷୟରେ ମଧ୍ୟ ଭରତ ଆଲୋଚନା କରିଗଲେ । 'ସଂଗୀତ କୋଽପି ନ ରୋଚତେ'-ମହାବାକ୍ୟର ସ୍ମରଣରେ ନାଟକ ପାଇଁ ଭରତ ସେ ଯୁଗରେ ସଂଗୀତର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରିଥିଲେ । ବର୍ଣ୍ଣାଡ୍ ଶ'ଙ୍କ ପଦଚିହ୍ନକୁ ଅଭ୍ରାନ୍ତ ମନେକରୁଥିବା ଆମର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ତାକୁ ବଦଳାଇଲେ ସତ୍ୟ, ମାତ୍ର ତାହା ଦ୍ୱାରା ଶେଷ ରକ୍ଷାହେଲା ନାହିଁ ।

ବର୍ତ୍ତମାନ ସେ ଦେଶର ନାଟକରେ ସଂଗୀତର ଭୂମିକା ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରିବା ପୂର୍ବରୁ ସଂଗୀତ ସମ୍ପର୍କରେ ସେ ଦେଶର ରସିକ ବିଦ୍ୱାନ୍‌ମାନଙ୍କର ମନ୍ତବ୍ୟକୁ ସ୍ମରଣ କରାଯାଇପାରେ । କାବ୍ୟରଚନାରେ ସଂଗୀତର ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟତାକୁ ସ୍ୱୀକୃତି ଦେଇ ଫୁଲ୍‌ର (Fuller) ନାମକ ଜଣେ ବିଦ୍ୱାନ୍ କହିଲେ, " Poetry is music in words and music is poetry in sound." ଶବ୍ଦାବଳୀରେ ବିରଚିତ ସଂଗୀତହିଁ ହେଉଛି କବିତା ଏବଂ ଶବ୍ଦର ଝଙ୍କାର ସୃଷ୍ଟି କରୁଥିବା କବିତାହିଁ ହେଉଛି ସଂଗୀତ । କବିତା ବା କାବ୍ୟ ସହିତ ସଙ୍ଗୀତର ଅଚ୍ଛେଦ୍ୟ ସମ୍ପର୍କକୁ ଏଠାରେ କିଭଳି ସ୍ୱୀକୃତି ଦିଆଯାଇଛି, ତାହା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ । କେବଳ ଏ ଦେଶରେ ନୁହେଁ, ସେ ଦେଶର କାନ ଆଉ ମନ ଉପରେ ସଂଗୀତର ଯେଉଁ ପ୍ରଭାବ ଥିଲା, ତାହା "Music when soft voices dies vibrates in the memory" ମନ୍ତବ୍ୟରୁ ଜଣାଯାଇଥାଏ । ଫଳକଥା

Digitized by srujanika@gmail.com

ହେଉଛି, ସେ ଦେଶ ହେଉ ବା ଏ ଦେଶ ହେଉ, ସାଧାରଣ ଜନତା ଉପରେ ସଂଗୀତର ପ୍ରଭାବ ଅପ୍ରତିହତ ।

ସେ ଦେଶର ସମବେତ ସଂଗୀତ (Chorus) ବିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇ କ୍ରମେ କଥୋପକଥନ-ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟ୍ୟରୂପ ପରିଗ୍ରହ କରିଥିଲା ବୋଲି କୁହାଯାଏ । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସଂଗୀତହିଁ ହେଉଛି ନାଟକର ପ୍ରଧାନ ଉପାଦାନ – ଅନ୍ତତଃ ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର ରୂପ ଦେଖିଲେ ଏ କଥା ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ କୁହାଯାଇପାରିବ । ତେବେ କ୍ରମଶଃ ଏଥିରେ ସଂଗୀତ ଗୌଣ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଜଣେ ସମାଲୋଚକ କହିଛନ୍ତି, ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର ବିବର୍ତ୍ତନର ଇତିହାସ ହେଉଛି କୋରସ୍ ସହିତ ସଂଳାପର ପ୍ରାଧାନ୍ୟଲାଭର ପ୍ରତିଯୋଗିତାର ଇତିହାସ । ସଂଳାପର ଗୁରୁତ୍ୱ ଯେତେ ବଢ଼ିଛି, ସଂଗୀତର ଉପଯୋଗିତା ସେତିକି କମିଛି । ଶେଷରେ ରସସୃଷ୍ଟି ପାଇଁ ସଂଗୀତର ଭୂମିକା ଗୌଣ ହୋଇପଡ଼ିଛି । କ୍ରମଶଃ କୁଳୀନ ନାଟକରୁ ବିଦାୟ ନେଇ ସଂଗୀତ ଗୀତିନାଟ୍ୟ, ଯାତ୍ରା ଇତ୍ୟାଦିକୁ ଆଶ୍ରୟ କରିଛି । ପ୍ରାଚୀନଯୁଗ ପରେ ଯେଉଁ ସବୁ ନାଟକରେ ସଙ୍ଗୀତ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି ସେ ସବୁକୁ ମେଲୋଡ୍ରାମା (Melo - drama) କୁହାଯାଇ, ତାକୁ ହେୟ ଦୃଷ୍ଟିରେ ଦେଖାଯାଇଛି । ଯେଉଁଠି ସଂଳାପଦ୍ୱାରା ରସସୃଷ୍ଟି ସମ୍ଭବ ହୋଇପାରିନାହିଁ, ସେଠାରେ ସୁରର ତୀବ୍ର ଆମେଜ୍ ସୃଷ୍ଟି କରି ରସସଂଚାର କରିବା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ ହୋଇଛି । ମାତ୍ର ଏହି ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ନିତାନ୍ତ କୃତ୍ରିମ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ସଂଗୀତ-ପ୍ରୟୋଗ ନିମନ୍ତେ ଯେଉଁ ସଂଗତି, ଔଚିତ୍ୟ ଇତ୍ୟାଦି ରହିବା ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ, ତାହା ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଉପେକ୍ଷିତ ହୋଇଛି ।

ନାଟକରେ ସଂଗୀତର ଭୂମିକା ସମ୍ପର୍କରେ ଏତେ କଥା କହିସାରିବା ପରେ, ଏ ବିଷୟରେ ଆମେ ଆମର ଦୃଷ୍ଟିକୋଣକୁ ସ୍ପଷ୍ଟ କରିଦେଉଛୁ । ନାଟକର ସଂଗୀତ ଏହାକୁ ମେଲୋଡ୍ରାମା ସ୍ତରକୁ ନେଇଯାଏ, ଆମେ ଏହା ବିଶ୍ୱାସ କରୁନାହିଁ । ଏହା ହୁଏତ ସେ ଦେଶରେ ସମ୍ଭବ ହେଉଥିବ । ସମ୍ପ୍ରତି ଗମନାଗମନ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ପ୍ରଭୂତ ଉନ୍ନତି ଯୋଗୁଁ ଦେଶ-କାଳ-ପାତ୍ରର ବ୍ୟବଧାନ ଲୋପ ପାଇଛି ବୋଲି ଯେତେ କୁହାଗଲେ ମଧ୍ୟ, ଉଭୟ ଦେଶର ରୁଚିରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଏବେ ମଧ୍ୟ ରହିଛି । ଅବଶ୍ୟ ଏହାକୁ ଲୋପ କରିଦେବା ପାଇଁ ସ୍ୱାଧୀନତା ପରେ ଏଠାରେ ସକ୍ରିୟ ଉଦ୍ୟମ ଚାଲୁରହିଛି । ତଥାପି ପୂର୍ବ ଆଉ ପଶ୍ଚିମର ବ୍ୟବଧାନ ଏତେ ସହଜରେ ଲୋପ ପାଇବାର ସମ୍ଭାବନା ଦିଶୁନାହିଁ । ମହାବିଶ୍ୱଚେତନାରେ ଉଦ୍‌ବୁଦ୍ଧ ହୋଇ ପଶ୍ଚିମୀ ସଂସ୍କୃତିକୁ କୋଳାଗ୍ରତ କରିବା ପାଇଁ ଏ ଦେଶର ଶିକ୍ଷିତ ଗୋଷ୍ଠୀଙ୍କର ବ୍ୟାକୁଳତା ଦେଖିଲେ, ଆମ ଦେଶୀ କବିଙ୍କର ଦୁଇଧାଡ଼ି କବିତା ମନେପଡ଼ିଯାଉଛି । ତାହା ହେଲା – "ମୟୂରପୁଚ୍ଛକୁ ଗୁଞ୍ଜି ବୁଲନାହିଁ ଆଉ, ନ ହେବ ମୟୂର, ଥିବ ଯେ କାଉ ସେ କାଉ ।" ନାଟକରେ ଆମ ପାଇଁ ସଂଗୀତ ନାଦବ୍ରହ୍ମ । ସୁ-ଗୀତ ସଂଗୀତର ମାଦକତାପୂର୍ଣ୍ଣ ଝଙ୍କାର ଶ୍ରୋତାମାନଙ୍କୁ ଦିବ୍ୟ ଏକ ଆନନ୍ଦଲୋକକୁ ନେଇଯାଏ । ତେଣୁ ଯେଉଁଠି ସଂଗୀତ ସ୍ଥାନ-କାଳ-ପାତ୍ରୋଚିତ ହୁଏ, ସେଠାରେ ତାକୁ ବର୍ଜନ କରିବାର କୌଣସି ହେତୁ ନାହିଁ । ସ୍ଥାନ-କାଳ-ପାତ୍ର ନିର୍ବାଚନ କରିବାର ଦାୟିତ୍ୱ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର । ଲୋକରୁଚିହିଁ ଏ ଦିଗରେ ତାଙ୍କୁ ସାହାଯ୍ୟ କରିବ । ରୁଚିର ଭିନ୍ନତା ହେତୁ ବିଭିନ୍ନ ଦେଶରେ ଏ ବିଷୟରେ ଭିନ୍ନ ମତ ରହିବହିଁ ରହିବ । ତେବେ ତାହାଦ୍ୱାରା ନାଟକରେ ସଂଗୀତ ପ୍ରୟୋଗର ଯାଥାର୍ଥ୍ୟ ଉପରେ ପ୍ରଶ୍ନ ଚିହ୍ନ

Digitized by srujanika@gmail.com

ମରାଯାଇପାରିବ ନାହିଁ ।

(୯) ଦୃଶ୍ୟ : ନାଟକ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ । ଅଭିନେୟତ୍ୱ ହେଉଛି ଏହାର ଧର୍ମ । ରସଶାସ୍ତ୍ରର ନିୟମ ଅନୁସାରେ ଦୃଶ୍ୟ ହେଉଛି ଉଦ୍ଦୀପନ ବିଭାବ । ଦୃଶ୍ୟର କାର୍ଯ୍ୟ ହେଉଛି ରସ-ସୃଷ୍ଟିରେ ସହାୟକ ହେବା ତଥା ଚରିତ୍ରର ଅବସ୍ଥା ଓ ଅବସ୍ଥାନକୁ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ କରିବା । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଦୃଶ୍ୟର ତିନୋଟି ପର୍ଯ୍ୟାୟ ରହିଛି । ପ୍ରଥମତଃ ଦୃଶ୍ୟମାଧମରେ ଘଟଣାର ପଟ୍ଟଭୂମି ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଇଥାଏ; ଦ୍ୱିତୀୟତଃ ଆହାର୍ଯ୍ୟ ଅଭିନୟରେ ଏହା ଚରିତ୍ରର ଅବସ୍ଥାର ସୂଚକ ହୁଏ; ଶେଷରେ ଏହା ଦ୍ୱାରା ଚରିତ୍ରର ମାନସିକ ଅବସ୍ଥାର ସଂକେତ ଦିଆଯାଏ ଏବଂ ଘଟଣାର ରୂପ ଦେଖାଇଦିଆଯାଏ । ଅବଶ୍ୟ କୌଣସି କୌଣସି ନାଟକରେ ସଂଳାପ ସାହଯ୍ୟରେ ଦୃଶ୍ୟ ଫୁଟାଇ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ସେମିତି କୌଣସି କୌଣସି ନାଟକରେ ବାସ୍ତବ ଦୃଶ୍ୟକୁ ଯଥାସମ୍ଭବ ସାକାର କରିବାର ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ମାନସିକ ଅବସ୍ଥାର ସଂକେତରୂପେ ଦୃଶ୍ୟର ଅବତାରଣା ରୂପକ କିମ୍ବା ଆଧୁନିକ ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟକରେ ମାନସିକ ଅବସ୍ଥାକୁ ସଂକେତ ସାହାଯ୍ୟରେ ବାହାରେ ଦେଖାଇଦିଆଯାଏ । ଅବଶ୍ୟ ଏଥିରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଅପେକ୍ଷା ପ୍ରଯୋଜକ କିମ୍ବା ମଂଚ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର ଭୂମିକା ଅଧିକ ଥାଏ । ଆଲୋକ ଓ ଶବ୍ଦର କାରିଗରି ମାଧମରେ ବର୍ତ୍ତମାନ ଏଭଳି ମଂଚମାୟା ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇପାରୁଛି, ଯାହା କିଛି ଦିନ ପୂର୍ବେ ଏ ଦେଶରେ ସମ୍ଭବ ନ ଥିଲା ।

ନାଟକ ପାଇଁ ଦୃଶ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଏ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟମାଧମରେ । ଏହାର କେତେକ ଧରାବନ୍ଧା ଗତ ରହିଛି । ସେଇ ଅନୁସାରେ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୁଏ । ଅବସ୍ଥାବ୍ୟଞ୍ଜକ-ରୂପେ ଏହାକୁ ଦର୍ଶକମାନେ ଗ୍ରହଣ ମଧ୍ୟ କରିନିଅନ୍ତି । ତେବେ କେବଳ କେତେଗୁଡ଼ିଏ ଦୃଶ୍ୟକୁ ଏକାଠି କରିଦେଲେ ଭଲ ନାଟକ ହୋଇଯାଏ ନାହିଁ । ରସ-ସୃଷ୍ଟି ପାଇଁ ଦୃଶ୍ୟ ଦରକାରୀ; ମାତ୍ର ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ନୁହେଁ । ବିଭାବ-ଅନୁଭାବ-ସଂଚାରୀ ଭାବ ପ୍ରଭୃତି ଆତ୍ମିକ କ୍ରିୟାହିଁ ଏଥିପାଇଁ ଜରୁରି । ଘଟଣା ବର୍ଣ୍ଣନା ସହିତ ନାଟ୍ୟକାର ଚରିତ୍ରକୁ ଭାବରେ, ଭାଷାରେ ବାଙ୍ମୟ କରିପାରିଲେ ନାଟକ ସଫଳ ହେବ । ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟ ସହିତ ସାତ୍ତ୍ୱିକ ଅଭିନୟ ମଧ୍ୟ ପ୍ରଯୋଜନ । ଚରିତ୍ରର ହୃଦୟ, ମନ, ଆତ୍ମାକୁ ଦର୍ଶକମାନେ ସ୍ପଷ୍ଟ ଦେଖି ନ ପାରିଲେ, ତାହା ସହିତ ଏକାତ୍ମ ହେବେ କିପରି ? ମନେରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ଦୃଶ୍ୟ ହେଉଛି ନାଟକର ବହିରଙ୍ଗ । ତେବେ ଏହାରି ସାହାଯ୍ୟରେ ଦର୍ଶକ ନାଟକର ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ରୂପଟିକୁ ଦେଖିବାର ସୁଯୋଗ ପାଆନ୍ତି । ତେଣୁ ରସ-ସୃଷ୍ଟିରେ ଦୃଶ୍ୟର ଯେ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଭୂମିକା ଅଛି, ଏଥିରେ କୌଣସି ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ । ଯେହେତୁ ନାଟକ ହେଉଛି ଦୃଶ୍ୟ-କାବ୍ୟ ଏବଂ ଅଭିନେୟତ୍ୱ ହେଉଛି ଏହାର ଧର୍ମ, ଅଭିନୟ ପୁଣି ଆଙ୍ଗିକ-ବାଚିକ- ସାତ୍ତ୍ୱିକ -ଆହାର୍ଯ୍ୟ ରୂପରେ ଚାରି ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ; ସେଥିରେ ମଞ୍ଚମାୟାର ଭୂମିକା ସୁନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ । ତେଣୁ ନାଟ୍ୟାଭିନୟରୁ ଦୃଶ୍ୟ-ଯୋଜନାକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବାଦ୍ ଦେବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ପରିବେଶ-ସୃଷ୍ଟିରେ ଏହାର ଗୁରୁତ୍ୱ ଚିରକାଳ ଥିଲା, ଅଛି ଏବଂ ରହିବ । ମନେରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ନାଟକର ଉଦ୍ଦୀପନ ବିଭାବ ହିସାବରେ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟଗୁଡ଼ିକର ଯେତିକି ପ୍ରଯୋଜନ, ଆଙ୍ଗିକ, ବାଚିକ, ସାତ୍ତ୍ୱିକ ତଥା ଆହାର୍ଯ୍ୟ ଅଭିନୟର ମଧ୍ୟ ପ୍ରଯୋଜନ ସେତିକି । ଏ ଦୁଇ ବିଭାବକୁ ମିଶାଇ ନାଟକର ଦୃଶ୍ୟ ।

Digitized by srujanika@gmail.com

ନାଟକ ପାଇଁ ତାହା ଅତ୍ୟାବଶ୍ୟକ ।

(ଡ) ନାଟ୍ୟ ଶ୍ଳେଷ(Dramatic Irony)– ନାଟକର ପ୍ରଧାନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟକୁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ବ୍ୟକ୍ତ କରିବା ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାର ଦୁଇଟି କୌଶଳର ବ୍ୟବହାର କରିବେ ବୋଲି ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ଆଶା କରନ୍ତି । ପ୍ରଥମଟି ହେଉଛି ସାଦୃଶ୍ୟ ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟଟି ହେଉଛି ବୈସାଦୃଶ୍ୟ । ପ୍ରଥମ କୌଶଳରେ ନାଟକର ମୁଖ୍ୟ କଥାବସ୍ତୁର ସମାନ୍ତରାଳ ଅନ୍ୟ ଏକ ଉପ-କଥାର ପରିକଳ୍ପନା କରାଯାଇଥାଏ । ଏହାଦ୍ୱାରା ନାଟକର ଗତି କ୍ଷିପ୍ର ହୋଇଥାଏ ଏବଂ କଳାଦୃଷ୍ଟିରୁ ନାଟକର ମାନ ମଧ୍ୟ ଉନ୍ନତ ହୋଇଥାଏ । ସେମିତି ବୈସାଦୃଶ୍ୟରେ ନାଟକ ଭିତରେ ଦୁଇ ବିପରୀତ ଭାବ ମଧ୍ୟରେ ସଂଘର୍ଷ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇ ନାଟକୀୟ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଆୟୋଜନ କରାଯାଏ । ଏହା ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ରସର ଏକତ୍ର ସମାବେଶ, ଭିନ୍ନ ରୁଚିର ଦୃଶ୍ୟର କ୍ରାମିକ ବିନ୍ୟାସ ପ୍ରଭୃତି ଦ୍ୱାରା ମଧ୍ୟ କରାଯାଇଥାଏ । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନାଟକକୁ ଗତିଶୀଳ ଏବଂ କ୍ରିୟାଶୀଳ କରାଇବା ନିମନ୍ତେ 'ନାଟ୍ୟ ଶ୍ଳେଷ'ର ପରିକଳ୍ପନା କରାଯାଇଥାଏ । ପ୍ରକୃତିଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହା ବୈସାଦୃଶ୍ୟର ଅତି ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ । ମଂଚରେ ସଂଳାପ ବା ଘଟଣା ଯଦି ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଗୋଟିଏ ଅର୍ଥରେ ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇ, କୌଣସି କାରଣରୁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଏକ ଅର୍ଥରେ ଗୃହୀତ ହୁଏ, ତେବେ ସେଠାରେ ନାଟ୍ୟ ଶ୍ଳେଷ ହୁଏ । ନାଟକର କାହାଣୀ ବା ଘଟଣା ସମ୍ପର୍କରେ ଦର୍ଶକମାନେ ପୂର୍ବରୁ ଅବହିତ ଥାଆନ୍ତି; ମାତ୍ର ଦୁଇ ପକ୍ଷର ନାଟ୍ୟ ଚରିତ୍ର ଏହା ଜାଣିବା ସମ୍ଭବପର ହୁଏ ନାହିଁ । ତେଣୁ ସେମାନେ ଯେଉଁଭଳି ଆଚରଣ ଦେଖାନ୍ତି, ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ପାଖରେ ତାହା ତ୍ରୁଟିପୂର୍ଣ୍ଣ ବୋଲି ମନେ ହେବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଗୋଟିଏ ଘଟଣାର ଏ ଯେଉଁ ଦୁଇ ରୂପ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ, ତହିଁରୁ ନାଟ୍ୟ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇ କଥାବସ୍ତୁକୁ ବୈଚିତ୍ର୍ୟମଣ୍ଡିତ, ଉତ୍ତେଜନା ସୃଷ୍ଟିକ୍ଷମ ଏବଂ ହୃଦୟଗ୍ରାହୀ କରିଥାଏ । ଗୋଟିଏ ପକ୍ଷର ମନୋଭାବ ଅପରପକ୍ଷ ଜାଣିନଥିବାରୁ ସଂସାରରେ ମଧ୍ୟ ଏଇଭଳି ଅନେକ ପରିସ୍ଥିତି ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । କେବଳ ମାତ୍ର ଅନ୍ତର୍ଯାମୀ ହୋଇଥିଲେ ଏଭଳି ସ୍ଥିତି ହେବ ନାହିଁ ।

ଜୀବନର ଏଇ ଅଭ୍ରାନ୍ତ ସ୍ଥିତିକୁ ନାଟକରେ ଦେଖାଇଦିଆଯାଇ ଦର୍ଶକ ମନରେ ବିସ୍ମୟ, ଉତ୍କଣ୍ଠା ଓ କୌତୂହଳ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟଶ୍ଳେଷର ଦୁଇ ରୂପ : (କ) ଘଟଣାଗତ, (ଖ) ସାଂଳାପିକ । ନାରୀ ଯେଉଁଠି ପୁରୁଷର ଛଦ୍ମବେଶ ଧାରଣ କରେ, କିମ୍ବା ପୁରୁଷ ଯେଉଁଠି ନାରୀର ଛଦ୍ମବେଶରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରେ, ସେଠାରେ ଘଟଣାଗତ ନାଟ୍ୟଶ୍ଳେଷ ହୁଏ । ସେକ୍ସପିୟରଙ୍କର 'ଆଜ ୟୁ ଲାଇକ୍ ଇଟ୍' ଇତ୍ୟାଦି ଅନେକ ନାଟକରେ ଏଭଳି ବ୍ୟବସ୍ଥା ଅଛି । ଓଡ଼ିଆରେ ମଧ୍ୟ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କର 'କଳାପାହାଡ଼', କାଳୀଚରଣଙ୍କର 'ଅଭିଯାନ' ପ୍ରଭୃତି ନାଟକରେ ଏହି ପ୍ରୟୋଗ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିବ । ସାଂଳାପିକ ନାଟ୍ୟଶ୍ଳେଷରେ ଗୋଟିଏ ଉକ୍ତି ଦ୍ୱ୍ୟର୍ଥବୋଧକ ହୁଏ । ଗୋଟିଏ ହେଉଛି ଏହାର ଅଭିଧା ଅର୍ଥ ଏବଂ ଅନ୍ୟଟି ବ୍ୟଞ୍ଜନା ଅର୍ଥ । ସମୟ-ସମୟରେ ଚରିତ୍ର ଏହାର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଅର୍ଥ ଜାଣିଥାଏ; ଦର୍ଶକମାନେ ଜାଣନ୍ତି ନାହିଁ । ପୁଣି କେବେ କେବେ ଏହାର ଠିକ୍ ବିପରୀତ କଥାଟି ମଧ୍ୟ ଘଟେ । ସେକ୍ସପିୟରଙ୍କର 'ମାକ୍‌ବେଥ୍', ହାମ୍‌ଲେଟ୍ ନାଟକ, ଓଡ଼ିଆରେ ଭିକାରିଚରଣଙ୍କର 'ସଂସାର ଚିତ୍ର' ଏବଂ 'ଅଭିଯାନ' ନାଟକରେ ଏଇ ଧରଣର ପ୍ରୟୋଗ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ନାଟ୍ୟଶ୍ଳେଷର ଅନ୍ୟ ଏକ ରୂପ ଟ୍ରାଜିକ୍ ଆଇରନି

Digitized by srujanika@gmail.com

(ଦୁଃଖାନ୍ତ - ଶ୍ଳେଷ) ନାମରେ ଅଛି । ପରିଣତି ସୁଖାନ୍ତ ହେବ ବୋଲି ଦୃଢ଼ ଆଶା ବାନ୍ଧି ବସିଥିବା ଦର୍ଶକ ଯେତେବେଳେ କୌଣସି କାରଣରୁ ଏହା ଦୁଃଖାନ୍ତ ହେବାର ଦେଖିବାକୁ ପାଏ, ସେତେବେଳେ ତାହା ମନରେ ତୀବ୍ର ବେଦନାବୋଧର ଯେଉଁ ଆକସ୍ମିକ ଚମକ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ, ତାହାହିଁ ହେଉଛି 'ଟ୍ରାଜିକ୍ ଆଇରନି' । ଜଗନ୍ମୋହନଙ୍କର 'ସତୀ' ନାଟକର ଅନ୍ତିମ ପରିଣତି ଏବଂ ସେକ୍ସପିୟରଙ୍କର 'ରୋମିଓ ଜୁଲିଏଟ୍' ନାଟକର ମିଥ୍ୟା କଳ୍ପନାରେ ରୋମିଓର ଆତ୍ମହତ୍ୟା, 'ଅଥେଲୋ' ନାଟକରେ ସେଇଭଳି ନିରପରାଧିନୀ ଡେସ୍ ଡ଼ିମୋନାର ହତ୍ୟା ହେଉଛି ଏହାର ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ । ଦୁଖାନ୍ତ-ଚେତନା ସୃଷ୍ଟିରେ ଏହି ଉପାଦାନର ସକ୍ରିୟ ଭୂମିକା ରହୁଥିବାରୁ, ଏହାକୁ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର କେବଳ ମାତ୍ର ବାହ୍ୟ ଉପାଦାନ ରୂପରେ ଗ୍ରହଣ କରାଯିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ ।

(ଟ) ସଂଶୟ ବା ଉତ୍କଣ୍ଠା (Suspense)– ନାଟକ ଆରମ୍ଭରୁ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ବସାଇ ରଖିବା (to hold the audience) ହେଉଛି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର କର୍ତ୍ତବ୍ୟ । ଏହା ସେତେବେଳେ ସମ୍ଭବ, ଯେତେବେଳେ ନାଟ୍ୟ କାହାଣୀ ଆମୂଳ ଚମତ୍କାରିତା ପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଥିବ । ଆକସ୍ମିକତା, ବିସ୍ମୟ ହିଁ ଔତ୍ସୁକ୍ୟ ବୃଦ୍ଧିରେ ସହାୟକ ହୋଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟ କାହାଣୀ ସରଳ ହେଉ ବା ଜଟିଳ ହେଉ, ତହିଁରେ ଯଥା ସମ୍ଭବ ଏହି ଉପାଦାନ ସବୁ ନ ଥିଲେ, ଦର୍ଶକମାନେ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଧୈର୍ଯ୍ୟ ଧରି ବସି ରହିବା ସମ୍ଭବ ପର ହୁଏ ନାହିଁ । କାର୍ଯ୍ୟ କାରଣ ସମ୍ପର୍କରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଆଗ୍ରହକୁ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବଞ୍ଚାଇ ରଖିପାରିବାର କୌଶଳକୁହିଁ କୁହାଯାଏ ନାଟ୍ୟୋତ୍କଣ୍ଠା । ଘଟଣାର ପରିଣାମ ଜାଣିବା ନିମନ୍ତେ ଦର୍ଶକ ଉତ୍ସୁକ ହୋଇ ପ୍ରତୀକ୍ଷା କରନ୍ତି; ଫଳରେ ଅଭିନୟରୁ ସେମାନଙ୍କ ମନଃ ସଂଯୋଗ ମୂହୂର୍ତ୍ତକ ପାଇଁ ମଧ ଛିନ୍ନ ହୁଏ ନାହିଁ । ଏହାର ଅଭାବରେ ନାଟକର ଗତି ଶ୍ଳଥ ହୁଏ ଏବଂ ଦର୍ଶକମାନେ ମଧ ଏକାଗ୍ର ହୋଇପାରନ୍ତି ନାହିଁ; ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ସମସ୍ତ ଆୟୋଜନ ବ୍ୟର୍ଥ ହୋଇଯାଏ । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଚାର କଲେ, ନାଟକର ସଫଳତାରେ ଏହି ଉପାଦାନଟିର ବଳିଷ୍ଠ ଭୂମିକା ସମ୍ପର୍କରେ ନିଃସନ୍ଦେହ ହେବାକୁ ହୁଏ । ଏଥିପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ହାତରେ ଆୟୁଧ ହେଉଛି ଘଟଣା । ଏହାରି ସାହାଯ୍ୟରେ ସେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ସଂଶୟ ଏବଂ ସମ୍ଭାବନାର ଦୋଳାରେ ଦୋଳାୟିତ କରିପାରନ୍ତି; ପରବର୍ତ୍ତୀ ଘଟଣା ପାଇଁ ସେମାନଙ୍କ ମନରେ ଔତ୍ସୁକ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରନ୍ତି । କୌଣସି କାରଣରୁ ଯଦି ଦର୍ଶକ ମନରେ ଘଟଣା ସମ୍ପର୍କରେ କିଛି ନିଶ୍ଚୟତା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଯାଏ, ତେବେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ପାଇଁ ଅସୁବିଧା । ସେଥିପାଇଁ ଘଟଣା-ବିନ୍ୟାସରେ ନାଟ୍ୟକାର ଏଭଳି କେତେକ କୌଶଳର ଆଶ୍ରୟ ନେବେ, ଯାହାଦ୍ଵାରା କି ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଦର୍ଶକଙ୍କର କୌତୂହଳ ବଳବତ୍ତର ରହିବ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, ଜଣେ ରୋଗୀର ଅନ୍ତିମ ପରିଣତି ସମ୍ପର୍କରେ ଦୁଇଟି ସମ୍ଭାବନା ରହୁଛି – ଗୋଟିଏ ଆରୋଗ୍ୟଲାଭ; ଅପରଟି ମୃତ୍ୟୁ । ନାଟ୍ୟକାର ଏଭଳି କ୍ଷେତ୍ରରେ ଆଶା ଆଉ ନୈରାଶ୍ୟର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସୃଷ୍ଟି କରାଇବା ନିମନ୍ତେ ଏଭଳି ଘଟଣାର ଆଶ୍ରୟ ନେବେ, ଯେଉଁଠି ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ସମସ୍ତ ପ୍ରକାର କଳ୍ପନା-ଜଳ୍ପନା କୌଣସି ସ୍ଥିର ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ବାଟ ପାଇବ ନାହିଁ । ଶେଷରେ ରୋଗୀ ମରୁ ବା ବଞ୍ଚୁ; ତାହା ଦ୍ୱାରା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର କିଛି କ୍ଷତି ହେବ ନାହିଁ । ତାହା ହେବ ନାଟକର ପ୍ରୟୋଜନ ଅନୁସାରେ । ତେବେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଉତ୍କଣ୍ଠା ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବଜାୟ ରହିପାରିବ । ନିଶ୍ଚିତ ସମ୍ଭାବନାର ଦ୍ୱାରରୁ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଫେରାଇ ଆଣି ସେମାନଙ୍କୁ ଏକ ଅଭିନବ ପରିଣତିର ସମ୍ମୁଖୀନ କରାଇ ଦେଇ ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାର ଏହା କରାଇପାରନ୍ତି । ତେବେ ଏଥିପାଇଁ ତାଙ୍କୁ ବିଶେଷ ସାବଧାନତା ଅବଲମ୍ବନ କରିବାକୁ ହେବ । ଉତ୍କଣ୍ଠା ବଜାୟ ରଖିବାରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର କୃତିତ୍ୱ ଉପରେହିଁ ନାଟକର ସଫଳତା ନିର୍ଭରଶୀଳ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରୀମାନେ ଏଥିପାଇଁ ବହୁ ଉପାୟ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିଛନ୍ତି । ସରଳ କଥାବସ୍ତୁ ଆଦୌ ଚିତ୍ତାକର୍ଷକ ହୁଏ ନାହିଁ । ସେଥିପାଇଁ ଘଟଣା-ବିନ୍ୟାସରେ ସଂଶୟ, ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଏବଂ ନାଟ୍ୟଶ୍ଳେଷ ଆଦି ଉପାଦାନଗୁଡ଼ିକର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇ ପାରିଲେ, ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ମନରେ ଚମକ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇପାରିବ । ଏହାଦ୍ୱାରା ନାଟକରେ ଗତି ସୃଷ୍ଟି ହେବ । ଐତିହାସିକ, କିଂବଦନ୍ତୀମୂଳକ ଏବଂ ପୌରାଣିକ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ପୂର୍ବରୁ ଜଣାଥିବାରୁ, ଏବଂ ଏହା ନାଟ୍ୟୋତ୍କଣ୍ଠା ସୃଷ୍ଟିର ପରିପନ୍ଥୀ ହୋଇଥିବାରୁ, ଏଭଳି କ୍ଷେତ୍ରରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ନିଜର କଳ୍ପନା-ବିଳାସ ଉପରେ ମୁଖ୍ୟତଃ ନିର୍ଭର କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ମାତ୍ର ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ମୂଳ ରୂପ ପାଖରୁ ଖୁବ୍ ଦୂରକୁ ଚାଲିଯିବାର ସ୍ୱାଧୀନତା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ନ ଥିବାରୁ ତାଙ୍କର ଦାୟିତ୍ୱ ଖୁବ୍ ବେଶି । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କର 'କଳାପାହାଡ଼' କିମ୍ବା 'ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧର' ନାଟକ । ଇତିହାସର ଏ ଦୁଇ ଚରିତ୍ରଙ୍କ ସହ ନାଟ୍ୟୋଲ୍ଲିଖିତ ଚରିତ୍ରର ସମ୍ପର୍କ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଦୁର୍ବଳ ହୋଇଥିବାରୁ ନାଟ୍ୟକାର ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟୟ ଅର୍ଜନ କରିବାର ସୁଯୋଗ ପାଇନାହାନ୍ତି । ତେବେ ଏ ଧରଣର ନାଟକର ସଫଳତା ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର କଳ୍ପନାଶକ୍ତିର ପ୍ରୟୋଗ ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ କୌଣସି ଉପାୟ ମଧ୍ୟ ନାହିଁ । ମୋଟଉପରେ ନାଟକର ସଫଳତା ପାଇଁ ଦର୍ଶକୀୟ ଉତ୍କଣ୍ଠା ବଜାୟ ରଖିବା ଏକାନ୍ତ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ହୋଇଥିବାରୁ ଏହା କେଉଁ ଉପାୟରେ କରିବେ, ତାହା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରେ । ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଆମେ ପୂର୍ବରୁ ମଧ୍ୟ ଆଲୋଚନା କରିଛୁଁ । ଏଠାରେ କେବଳ ତାହାରି ପ୍ରତିଧ୍ୱନି ମାତ୍ର କରି କହୁଛୁଁ ଯେ, ଉତ୍କଣ୍ଠାହୀନ ନାଟକ 'ସଫଳ ନାଟକ'ର ମାନ୍ୟତା ପାଇବା ଆଦୌ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ ।

ନାଟକର ଗଠନରୀତି ସମ୍ପର୍କରେ ଏଠାରେ ଏପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଯାହା ଆଲୋଚିତ ହୋଇଛି, ତହିଁରେ ପ୍ରାଚ୍ୟ ଓ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱର ଏକ ତୁଳନାତ୍ମକ ଅଧ୍ୟୟନ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ କରାଯାଇଛି । ତେବେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ତତ୍ତ୍ୱକୁହିଁ ଏଥିରେ ଆଖିଆଗରେ ରଖାଯାଇଛି । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ଗଠନରୀତି ସମ୍ପର୍କରେ ମଧ୍ୟ ଏଥର ସଂକ୍ଷେପରେ ଆଲୋଚନା କରାଯିବ । ତାହା ପୂର୍ବରୁ ସେ ଦେଶର ସମାଲୋଚକ ଫ୍ରେଟାଗ୍ ନାଟକର କ୍ରମପରିଣତି ଦର୍ଶାଇବାକୁ ଯାଇ ଯେଉଁ ତ୍ରିଭୂଜାକୃତି ବିକାଶର ସୂଚନା ଦେଇଛନ୍ତି, ସେ ବିଷୟରେ ସଂକ୍ଷେପରେ ଜଣାଇ ଦେବା ଉଚିତ । ତାଙ୍କ ମତରେ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁର ଆରମ୍ଭ ହେବାପରେ କ୍ରମଶଃ ତାହା ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱଗାମୀ ହୋଇ ଗୋଟିଏ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବିନ୍ଦୁ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଯାଏ ଏବଂ ସେଠାରୁ ତାହା କ୍ରମଶଃ ନିମ୍ନାଭିମୁଖୀ ହୁଏ । ବିକାଶର ଏହି ଧାରାକୁ ସେ ପାଞ୍ଚୋଟି ସ୍ତରରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି । ଧରାଯାଉ ପ୍ରଥମ ବିନ୍ଦୁଟି 'କ' – ଏଇଠୁ କଥାବସ୍ତୁର ଆରମ୍ଭ । ତାହାପରେ କଥାବସ୍ତୁ ପ୍ରସାରିତ ହୁଏ 'ଖ' ବିନ୍ଦୁ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଯାହାକୁ କୁହାଯାଏ ପ୍ରବାହ । ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ କ୍ରାମିକ ଜଟିଳତା ସୃଷ୍ଟିକରାଯାଇ କଥାବସ୍ତୁକୁ ବିସ୍ତାରିତ କରାଯାଏ । ଏଠୁ ପୁଣି ତୃତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟ 'ଗ' ବିନ୍ଦୁ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ କଥାବସ୍ତୁର ଅଗ୍ରଗତି – ଯାହାକୁ କୁହାଯାଏ ଉତ୍କର୍ଷ । ଏହାକୁ

Digitized by srujanika@gmail.com

'ଶୀର୍ଷବିନ୍ଦୁ' ବୋଲି ମଧ୍ୟ କୁହାଯାଇପାରେ । ଏହି ବିନ୍ଦୁରୁ କାହାଣୀ ନିମ୍ନାଭିମୁଖୀ ହୁଏ ଏବଂ 'ଘ' ବିନ୍ଦୁରେ ପହଞ୍ଚି ଏହାର 'ଗ୍ରନ୍ଥିମୋଚନ' ହୋଇଥାଏ; ଅର୍ଥାତ୍ କାହାଣୀରେ ଯେଉଁ ଜଟିଳତା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା, ତହିଁରୁ ଏହାକୁ ମୁକ୍ତ କରାଯାଏ; ଏକ ନିଶ୍ଚିତ ପରିଣତି ଆଡ଼କୁ ତାକୁ ଆଗେଇଦିଆଯାଏ । ଶେଷ 'ଙ' ବିନ୍ଦୁଟି ହେଉଛି ନାଟକର 'ଉପସଂହାର' ବା ପରିସମାପ୍ତିର କ୍ଷେତ୍ର । ଏଠାରେ କାହାଣୀର ପରିଣତି ଦେଖାଇଦିଆଯାଇ ନାଟକକୁ ଶେଷ କରିଦିଆଯାଏ । କାହାଣୀର ଏହି ପଞ୍ଚସ୍ତରୀୟ ବିଭାଗ ସହିତ ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତଙ୍କର କାହାଣୀର ପଞ୍ଚସନ୍ଧିର ସମ୍ପର୍କ ଥିବା କଥା ପୂର୍ବରୁ ସୂଚିତ ହୋଇଛି । ତେବେ ସେ ଦେଶରେ ସୁଦ୍ଧା ଏହି ବିଭାଗୀକରଣକୁ ସମସ୍ତେ ଗ୍ରହଣ କରିନାହାନ୍ତି । ଏଭଳି କି ନାଟକର ପ୍ରକୃତ ଶୀର୍ଷବିନ୍ଦୁ କେଉଁଠି ହେବ, ଏ ବିଷୟରେ ମଧ୍ୟ ବାଦ-ବିସମ୍ବାଦର ଶେଷ ହୋଇନାହିଁ । ସାମ୍ପ୍ରତିକ କାଳରେ ରଚିତ ହୋଇଥିବା ନାଟକ, ବିଶେଷ କରି ଆବ୍‌ସର୍ଡ଼ ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ କାହାଣୀର ଏହି ବିକାଶକ୍ରମ ଖୋଜିଲେ ନିଶ୍ଚୟ ନିରାଶ ହେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ସେ ସବୁ ନାଟକରେ କାହାଣୀ ନ ଥାଏ, ଘଟଣା କିଛି ଅବଶ୍ୟ ଥାଏ; ଯାହାକୁ କାହାଣୀର ରୂପ ଦେବା ନିମନ୍ତେ କୌଣସି ଚେଷ୍ଟା କରାଯାଇ ନ ଥାଏ । ନାଟକ ଆରମ୍ଭରେ ଯେଉଁଠି ଥାଏ, ଶେଷରେ ମଧ୍ୟ ସେଇଠି ଥାଏ । ମଝିରେ କିଛି ଘଟେ ନାହିଁ, କେହି ଆସନ୍ତି ବା ଯାଆନ୍ତି ନାହିଁ; ଅଥଚ ନାଟକ ତା'ର ଚାଲିଥାଏ । ଏ ନାଟକର କାହାଣୀ-କ୍ରମ ଖୋଜିବା ତେଣୁ ଏକ ବ୍ୟର୍ଥ ପ୍ରୟାସ ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ କିଛି ନୁହେଁ । ଏଇ ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ ନାଟକରେ ଏକ ଶ୍ରେଣୀର ନାଟକ ଥାଏ, ଯେଉଁଥିରେ ଦୁର୍ବଳ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଗୋଟିଏ କାହାଣୀ ଥାଏ । ତେବେ ଏହା ଯେଉଁ ବିନ୍ଦୁରୁ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥାଏ, ନାଟ୍ୟକାର ତାକୁ ଶେଷକୁ ସେଇ ବିନ୍ଦୁକୁ ଫେରାଇଆଣନ୍ତି । କାହାଣୀର ବିକାଶ ଏଠାରେ ତ୍ରିଭୁଜାକାର ନ ହୋଇ ବୃତ୍ତାକାର ହୋଇଥାଏ । ଓଡ଼ିଆରେ ଅକ୍ଷୟ କୁମାର ମହାନ୍ତି, ବିଶ୍ୱଜିତ୍ ଦାସ, ଦାଶରଥି ପ୍ରସାଦ ଦାସ, କାର୍ତ୍ତିକ ରଥ ପ୍ରମୁଖ ଏଇ ଧରଣର କିଛି ନାଟକ ଲେଖିଛନ୍ତି ।

ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ ନାଟକର 'ପଞ୍ଚସନ୍ଧି' ସମ୍ପର୍କରେ ଯାହା କହିଛନ୍ତି, ତାହା ଇତିପୂର୍ବରୁ ସୂଚିତ ହୋଇଛି । ସେ ଦେଶରେ ଯେଉଁଭଳି କଥାଭାଗକୁ ପାଞ୍ଚଟି ବିଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇଛି, ଏ ଦେଶରେ ସେ ଯୁଗରେ ଭରତ ମଧ୍ୟ ଠିକ୍ ସେଇଆ କରିଥିଲେ । ଉପରନ୍ତୁ, ଭରତ ଲକ୍ଷ୍ୟସିଦ୍ଧି ପଥରେ କାହାଣୀକୁ ଏକାଗ୍ର କରିବା ନିମନ୍ତେ ପାଞ୍ଚୋଟି ଅର୍ଥ-ପ୍ରକୃତିର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରିଛନ୍ତି । ଉତ୍‌ଥାନ-ପତନ, ଆରୋହ-ଅବରୋହ ମଧ୍ୟଦେଇ ନାଟ୍ୟକାହାଣୀକୁ ଗତିକରିବାକୁ ହେଲେ ଏହାକୁ ଅବଶ୍ୟ ଏକମୁଖୀ ହେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଏଥିପାଇଁ ପ୍ରଥମରୁ ଏହାକୁ ପାଞ୍ଚଟି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବିଭାଗରେ ବାଣ୍ଟି ଦେଲେ, ଏଥିରେ ଅନାବଶ୍ୟକ କିମ୍ବା ଅତିରିକ୍ତ କୌଣସି ବିଷୟ ସ୍ଥାନ ପାଇପାରିବ ନାହିଁ; ଅର୍ଥାତ୍ ଭରତ କାହାଣୀ ପାଇଁ ଏକ ସୁବ୍ୟବସ୍ଥିତ ଛାଞ୍ଚ ତିଆରି କରି ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କୁ ଉପହାର ଦେଇଛନ୍ତି । ସଂଗୃହୀତ ଉପାଦାନକୁ ଏହା ଭିତରେ ଢାଳିଦେଲେ ଚମତ୍କାର ନାଟକଟିଏ ବାହାରିଆସିବ ବୋଲି ତାଙ୍କର ବିଶ୍ୱାସ ଥିଲା ।

ଭରତ କଥାବସ୍ତୁକୁ ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ପାଞ୍ଚୋଟି ବିଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି । ତାହା ହେଲା : (କ) ବୀଜ, (ଖ) ବିନ୍ଦୁ, (ଗ) ପତାକା, (ଘ) ପ୍ରକରୀ, (ଙ) କାର୍ଯ୍ୟ । ଏହାକୁ ସେ

Digitized by srujanika@gmail.com

'ଅର୍ଥପ୍ରକୃତି' ନାମରେ ଚିହ୍ନାଇଛନ୍ତି ।

(କ) ବୀଜ – କ୍ଷୁଦ୍ର ବୀଜ ମଧ୍ୟରେ ମହାନ୍ ଏକ ବୃକ୍ଷର ସମ୍ଭାବନା ଲୁଚିରହିଥିଲା ଭଳି କଥାବସ୍ତୁର ଯେଉଁ ଘଟଣାରେ ସମସ୍ତ ଆଖ୍ୟାନର ପ୍ରାଣକେନ୍ଦ୍ର ସ୍ଥାପିତ, ତାହାହିଁ ହେଉଛି ବୀଜ । ଏହାକୁ ଭିତ୍ତିକରି କଥାବସ୍ତୁ ଅଙ୍କୁରିତ ହୁଏ ଏବଂ କ୍ରମଶଃ ଡାଳପତ୍ର ମେଲିବାକୁ ଆରମ୍ଭ କରେ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, 'ଭାତ' ନାଟକର ରଘୁ ପଧାନର ଗିରଫଦାରି ଘଟଣାକୁ ସ୍ମରଣ କରାଯାଇପାରେ । ଜମିଦାର-ପ୍ରଜା-ସଂଘର୍ଷର ଏହାହିଁ ହେଉଛି ପ୍ରଥମ ପାହାଚ୍; ତେଣୁ ଏହା ନାଟକର ବୀଜ ।

(ଖ) ବିନ୍ଦୁ – ସଂଜ୍ଞା ହେଲା; 'ଅବାନ୍ତରାର୍ଥ ବିଚ୍ଛେଦେ ବିନ୍ଦୁରଚ୍ଛେଦ କାରଣମ୍'; ଅର୍ଥାତ୍ ପ୍ରୟୋଜନ ଅପ୍ରୟୋଜନରେ ନାଟ୍ୟକାର ଯଦି ନାଟକର ମୂଳ କଥାବସ୍ତୁରେ କୌଣସି ଅନାବଶ୍ୟକ ବା ଅବାନ୍ତର ବ୍ୟାପାରର ଅନୁପ୍ରବେଶ ଘଟାନ୍ତି ତେବେ ବିନ୍ଦୁ, ମୂଳ ଘଟଣା ସହିତ ଦୃଢ଼ ଯୋଗସୂତ୍ର ସ୍ଥାପନ କରି, ସେଇସବୁ ଘଟଣାକୁ ମଧ୍ୟ ନାଟକ ପାଇଁ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ କରିଦିଏ । ନାଟ୍ୟକାର କଥାବସ୍ତୁକୁ ପରିଣତିରେ ପହଞ୍ଚାଇବା ନିମନ୍ତେ ଯେଉଁ ନିରବଚ୍ଛିନ୍ନ ଉଦ୍‌ଯୋଗ କରି ଚାଲିଥାଆନ୍ତି, ତାହା ମଧ୍ୟ ଏହାରି ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ । କଥାବସ୍ତୁର ଏହି ଦ୍ୱିତୀୟ ଅବସ୍ଥାକୁ କୁହାଯାଏ, 'ପ୍ରଯତ୍ନ'; କାରଣ ଫଳପ୍ରାପ୍ତି ନିମନ୍ତେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ପ୍ରଯତ୍ନ ଏଠାରେ ଅବ୍ୟାହତ ଥାଏ ।

(ଗ) ପତାକା – ନାଟ୍ୟ କାହାଣୀ ଏକମୁଖୀ ହେବ ସତ୍ୟ । ମାତ୍ର ଏଥିରେ ଉପ-କାହାଣୀ (sub-plot) ସ୍ଥାନ ପାଇଲେ ମହାଭାରତ ଅଶୁଦ୍ଧ ହୋଇଯିବାର ସମ୍ଭାବନା ନାହିଁ; ବରଂ ଏହିସବୁ ଉପାଖ୍ୟାନ କଥାବସ୍ତୁରେ ଜଟିଳତା ସୃଷ୍ଟି କରି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ତୀବ୍ରତା ବଢ଼ାଇଥାଏ । ଏହାଦ୍ୱାରା ନାଟକ ଗତିଶୀଳ ହୁଏ ଏବଂ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର କୌତୂହଳ ମଧ୍ୟ ବୃଦ୍ଧି ପାଇଥାଏ । ତେଣୁ ଯେଉଁ ଉପାଖ୍ୟାନଦ୍ୱାରା ମୂଳ ପ୍ରସଙ୍ଗର ପରିପୁଷ୍ଟି ସାଧିତ ହୋଇଥାଏ ଏବଂ ଯାହା ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନାଟକରେ ବିଦ୍ୟମାନ ଥାଏ, ତାହାହିଁ ହେଉଛି 'ପତାକା' । ଭଞ୍ଜକିଶୋରଙ୍କର 'ମାଣିକଯୋଡ଼ି' ନାଟକର 'ନରସୁନ୍ଦର-ଇନ୍ଦୁମତୀ' ପ୍ରସଙ୍ଗ ହେଉଛି ଏହାର ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ । ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ସାଫଲ୍ୟ ସୂଚିତ ହୁଏ ବୋଲି ଏଠାରେ 'ପ୍ରାପ୍ତ୍ୟାଶା' ନାମକ ତୃତୀୟ ଅବସ୍ଥାର ଉପସ୍ଥିତି ସ୍ୱୀକାର କରାଯାଏ ।

(ଘ) ପ୍ରକରୀ – କଥାବସ୍ତୁରେ ଅନେକ ସମୟରେ କ୍ଷୁଦ୍ର କ୍ଷୁଦ୍ର କିନ୍ତୁ ନାଟକ ପାଇଁ ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ଉପାଖ୍ୟାନ ଯୋଡ଼ାଯାଇଥିବା ଦେଖାଯାଏ । ଏହା ମୂଳ ଉପାଖ୍ୟାନକୁ ଦୃଢ଼ କରେ ଏବଂ ବିକଶିତ କରେ ମଧ୍ୟ । ଭରତ ଏହିଭଳି ଅବସ୍ଥାକୁ 'ପ୍ରକରୀ' ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, କାଳୀଚରଣଙ୍କର 'ଭାତ' ନାଟକର 'ବେହେରା ପରିବାର ବୃତ୍ତାନ୍ତ' । ପରିବାରର ତିନି ସଦସ୍ୟ ତିନି ପ୍ରକାରେ ନାଟ୍ୟ କାହାଣୀକୁ ସମୃଦ୍ଧ କରିଛନ୍ତି । ବେହେରାଣୀ ରମା ଉପରେ କଡ଼ା ନଜର ରଖି ଦାମା ଓ ଜମିଦାରଙ୍କୁ ତା'ର ସ୍ଥିତି ବିଷୟରେ ଖବର ଯୋଗାଇ ଦେଇ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ତୀବ୍ରତାକୁ ବଢ଼ାଇଦେଇଛି । ବେହେରା ଦୁର୍ଭିକ୍ଷର ଏକ କରୁଣ ଚିତ୍ର ଦେଖାଇଦେବା ନିମନ୍ତେ ପରିକଳ୍ପିତ ହୋଇଛି । ଏଥିରୁ ଫଳପ୍ରାପ୍ତିର ନିଶ୍ଚିତ ସୂଚନା ମିଳୁଥିବାରୁ ଏଠାରେ ନିୟତାପ୍ତି ନାମକ ଚତୁର୍ଥ ଅବସ୍ଥାର ସୃଷ୍ଟିହୁଏ ।

(ଙ) କାର୍ଯ୍ୟ – ଯେଉଁ ଲକ୍ଷ୍ୟ ରଖି ନାଟ୍ୟକାହାଣୀର ପରିକଳ୍ପନା କରାଯାଇଥାଏ, ଗୋଟିଏ

Digitized by srujanika@gmail.com

ସମୟରେ ସେଇ ଲକ୍ଷ୍ୟ ହାସଲ ହୋଇଯାଏ । ତାହାପରେ ନାଟକର ପରିସମାପ୍ତି ଘୋଷଣା କରାଯାଏ । ଯେଉଁଥିପାଇଁ ସାଧନା ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିଲା, ତାହା ସିଦ୍ଧ ହୋଇଯାଏ । ଏହାହିଁ ହେଉଛି କାର୍ଯ୍ୟ । କାଳୀଚରଣଙ୍କ 'ଭାତ' ନାଟକରେ ପ୍ରଜାମାନଙ୍କର ସମସ୍ତ ଦାବି ନିକଟରେ ଜମିଦାର ମୁଣ୍ଡ ନୁଆଁଇବା ଏବଂ ଜୟୀ ସହିତ ରମାର ବିବାହ ହୋଇଯିବା ହେଉଛି ସେଇ ଅବସ୍ଥା । ଏଠାରେ 'ଫଳପ୍ରାପ୍ତି' ନାମକ ପଞ୍ଚମ ଅବସ୍ଥାର ସ୍ଥିତି ।

ଏହାପରେ କଥାବସ୍ତୁର କ୍ରମପରିଣତିକୁ ଅଧିକ କାର୍ଯ୍ୟମୁଖର କରିବା ନିମନ୍ତେ, ବୈଜ୍ଞାନିକ ଉପାୟରେ ଏହାର ପଞ୍ଚ ବିଭାଗ ପରିକଳ୍ପିତ ହୋଇଛି; ଯାହାକୁ କୁହାଯାଏ 'ପଞ୍ଚସନ୍ଧି' । ଏହା ସହିତ ପଞ୍ଚ ଅବସ୍ଥା ଓ ପଞ୍ଚ ଅର୍ଥ-ପ୍ରକୃତିର ଯୋଗାଯୋଗ ରହିଛି । ପୂର୍ବରୁ ସନ୍ଧି ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରାଯାଇସାରିଛି ।

ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ ନାଟକର ଅଙ୍କ ବିଭାଗ ସମ୍ପର୍କରେ ଯାହା କହିଛନ୍ତି, ତାହା ପୂର୍ବରୁ ସୂଚିତ ହୋଇଛି । ତାଙ୍କ ମତରେ ନାଟକର ଗୋଟିଏ ଅଙ୍କରେ ଗୋଟିଏ ଦିନରୁ ଅଧିକ ସମୟରେ ଘଟୁଥିବା କୌଣସି ଘଟଣା ସ୍ଥାନ ପାଇବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ଯେଉଁଠି ଏଭଳି ଅବସ୍ଥା ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ହୋଇପଡ଼ିବ, ସେଠାରେ ବିକଳ୍ପ ବ୍ୟବସ୍ଥା ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦିଆଯାଇଛି । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ କୌଣସି ଦୃଶ୍ୟ ବିଭାଗ ନ ଥିବାରୁହିଁ ଏ ଅସୁବିଧାଟି ହୋଇଛି । ଅଙ୍କର ବ୍ୟାପ୍ତି ତଥା ବିସ୍ତୃତି ସମ୍ପର୍କରେ ମଧ୍ୟ ଭରତଙ୍କର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ରହିଛି ।

ଗର୍ଭାଙ୍କ–

ନାଟକର ଗୋଟିଏ ଅଙ୍କରେ ନାଟ୍ୟ କାହାଣୀର ସହାୟକ ଅନ୍ୟ ଏକ ଉପ-ଘଟଣାର ନାଟ୍ୟରୂପ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଏହାହିଁ ହେଉଛି 'ଗର୍ଭାଙ୍କ' । ସେ କାଳର ନାଟକରେ ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ ରହୁଥିଲା । ସେକ୍ସପିୟରଙ୍କ ନାଟକରେ ମଧ୍ୟ ଏହା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ବର୍ତ୍ତମାନ ଆଉ ଏହି ରୀତିର କୌଣସି ଆଦର ନାହିଁ ।

ନାଟକରେ ସମସ୍ତ ବ୍ୟାପାର ଦେଖାଇଦିଆଯିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ ବୋଲି ଭରତଙ୍କର ମତ । କେତେକ ବ୍ୟାପାରକୁ କେବଳ ସୂଚନାମାଧ୍ୟମରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଜଣାଇ ଦିଆଯିବା ଉଚିତ । ଯେଉଁଗୁଡ଼ିକ ଚିତ୍ତାକର୍ଷକ, ରସ ଓ ଭାବପୂର୍ଣ୍ଣ, ଉଦାର, ନୀତିପୂର୍ଣ୍ଣ, ମଧୁର, ସେଇସବୁ ବ୍ୟାପାରକୁ ନାଟକରେ ଦୃଶ୍ୟମାଧ୍ୟମରେ ଦେଖାଇଦିଆଯିବା ଉଚିତ । ଏଭଳି ଅନେକ କଥା ଅଛି, ଯାହା ଶୁଷ୍କ, ନୀରସ, ଅଶ୍ଳୀଳ ଘୃଣାବ୍ୟଞ୍ଜକ ଏବଂ ଅନୈତିକ । ତେବେ ଜୀବନରେ ଏସବୁ ଘଟଣାର ସ୍ଥାନ ଥିବାରୁ, ସେସବୁର ଅନୁପସ୍ଥିତିରେ ଦର୍ଶକମାନେ ନାଟକଟିକୁ ଉପଭୋଗ କରିପାରନ୍ତି ନାହିଁ । ତେଣୁ ଯଥାସ୍ଥାନରେ ଏସବୁକୁ ସୂଚନାମାଧ୍ୟମରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଜଣାଇ ଦେବାକୁ ହୁଏ । ଭରତ ଏସବୁ ବିଷୟରେ ଏକ ଲମ୍ବା ସୂଚୀ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିଛନ୍ତି । ସୂଚନାମାଧ୍ୟମରେ ଏହାକୁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ପହଞ୍ଚାଇ ଦିଆଯାଉଥିବାରୁ ଏସବୁ ସୂଚ୍ୟ । ସେସବୁ ଭିତରେ ଅଛି ଦୂରାହ୍ୱାନ, ହତ୍ୟା, ଯୁଦ୍ଧବିପ୍ଳବ, ବିବାହ, ଭୋଜନ, ଶାପ, ଉତ୍ସର୍ଗ, ମୃତ୍ୟୁ, ରତିକ୍ରୀଡ଼ା, ଦନ୍ତାଘାତ, ନଖଚ୍ଛେଦନ: ଶୟନ, ଚୁମ୍ବନ, ନଗର-ଅବରୋଧ ଇତ୍ୟାଦି । ଏସବୁ ମଧ୍ୟରୁ କିଛି ତ୍ରାସ-ସଞ୍ଚାରକାରୀ, କିଛି ଜୁଗୁପ୍‌ସା-ବ୍ୟଞ୍ଜକ । ଭରତ ହୁଏତ ଆଶଙ୍କା କରିଥିବେ, ଏସବୁ ମଂଚରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହେଲେ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଚିତ୍ତ ବିକ୍ଷିପ୍ତ ହେବ ଏବଂ ରସାସ୍ୱାଦନରେ ବାଧା ସୃଷ୍ଟି ହେବ । ଯୁଦ୍ଧବିଗ୍ରହ, ଅବରୋଧ, ବିବାହ, ମେଳା-ମହୋତ୍ସବ ଇତ୍ୟାଦି କେତେକ ବିଷୟ ମଞ୍ଚର କ୍ଷୁଦ୍ର ପରିସର ମଧ୍ୟରେ ଦେଖାଇଦେବା ସମ୍ଭବ ମଧ୍ୟ ନୁହେଁ । ତେଣୁ ଏଗୁଡ଼ିକୁ ସୂଚନାମାଧ୍ୟମରେ ଦେଖାଇବାର ବିଧାନ ଭରତ ଦେଇଥିଲେ । ତେବେ ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଯେ ସବୁବେଳେ ଏହି ନିର୍ଦ୍ଦେଶକୁ କଡ଼ାକଡ଼ି ପାଳନ କରିଛନ୍ତି, ଏଭଳି ମନେକରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ । ନାଟ୍ୟକାର ମୌଳିମଣ୍ଡନ କାଳିଦାସ ସ୍ୱୟଂ ତାଙ୍କର ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ ନାଟକ 'ଅଭିଜ୍ଞାନ ଶାକୁନ୍ତଳମ୍'ରେ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଦୁର୍ବାସାଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଶକୁନ୍ତଳାଙ୍କୁ ଅଭିଶପ୍ତ କରାଇ ଏହାର ବିରୁଦ୍ଧାଚରଣ କରିଛନ୍ତି । ଏହା କରିବା ବ୍ୟତୀତ ତାଙ୍କର ଅନ୍ୟ ଉପାୟ ମଧ୍ୟ ନ ଥିଲା । କାରଣ ଏଇ ବ୍ୟାପାରଟି କାଳିଦାସଙ୍କର ନିଜସ୍ୱ ପରିକଳ୍ପନା । ନେପଥ୍ୟରୁ ସୂଚନାମାଧ୍ୟମରେ ସେ ଏହି ରୋମାଞ୍ଚକର କାର୍ଯ୍ୟଟିକୁ ଶେଷ କରିଦେଇଥିଲେ ଦର୍ଶକମାନେ ଏକ ମହାନ୍ ନାଟକୀୟ ଦୃଶ୍ୟ-ଦର୍ଶନରୁ ବଂଚିତ ହୋଇଥାଆନ୍ତେ ଏବଂ 'ବିଚିନ୍ତୟନ୍ତୀ ଯମନନ୍ୟମନସା'ର ଭାବଗର୍ଭକ ଶ୍ଳୋକ-ଶ୍ରବଣରୁ ମଧ୍ୟ ସେମାନଙ୍କୁ ବଂଚିତ ହେବାକୁ ପଡ଼ିଥାଆନ୍ତା । ଭାସଙ୍କ ନାଟକରେ ମୃତ୍ୟୁର ଦୃଶ୍ୟ ଓ ରାଜଶେଖରଙ୍କ ନାଟକରେ ବିବାହର ଦୃଶ୍ୟ ସୁଦ୍ଧା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏସବୁକୁ ନିୟମର ବ୍ୟତିକ୍ରମ ରୂପରେ ଗ୍ରହଣ କରିନିଆଯାଇଛି । ଆମ ଦେଶରେ ଯେଉଁ ଦୃଶ୍ୟଗୁଡ଼ିକ ବିଭିନ୍ନ କାରଣରୁ ମଞ୍ଚରେ ନିଷିଦ୍ଧ ହୋଇଛି, ସେ ଦେଶରେ ବାସ୍ତବତା ନାମରେ ସେସବୁ ଦୃଶ୍ୟଗୁଡ଼ିକୁ ବଡ଼ ଆଦରରେ ଗ୍ରହଣ କରିନିଆଯାଇଛି । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକର ଅନୁସରଣରେ ଏ ଦେଶରେ ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟ-ସାହିତ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ହେଲାପରେ କୌଣସି ଦୃଶ୍ୟ ଆଉ ମଞ୍ଚପାଇଁ ବର୍ଜ୍ୟ ହୋଇ ରହିନାହିଁ । ଭରତ ଯାହାକୁ ଜୁଗୁପ୍ସାବ୍ୟଞ୍ଜକ ବୋଲି କହିଥିଲେ, ସେସବୁ ଦୃଶ୍ୟ ମଧ୍ୟ ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଯାଇଛି । ଭରତ 'ରସ' ବା 'ନାୟକ'ର ପ୍ରତିକୂଳ ଘଟଣାକୁ ଦୃଶ୍ୟରୂପରେ ମଞ୍ଚରେ ସ୍ଥାନ ନ ଦେବାର ବିଧାନ ଦେଇଥିଲେ । ସେସବୁକୁ ବର୍ତ୍ତମାନ ଆଉ କୌଣସି ମାନ୍ୟତା ଦିଆଯାଉନାହିଁ ।

ନାଟକର ଦୁଇ ଅଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଏଭଳି କିଛି ଘଟଣା ଘଟିଯାଏ, ଯାହା ବିଷୟରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ସୂଚନା ଦେବା ନିତାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ ହୋଇପଡ଼େ । ଏପରି ନ କଲେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ରସାବବୋଧ ବ୍ୟାହତ ହେବାର ଆଶଙ୍କା । ପୁଣି ନାଟକରେ ବୃତ୍ତ ପରିକଳ୍ପନା ସମୟରେ କାହାଣୀର ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବିନ୍ଦୁରୁ ନାଟକ ଆରମ୍ଭ କରିବାକୁ ହୁଏ । ତାହା ପୂର୍ବର ଘଟଣା ସମ୍ପର୍କରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଜାଣିବା ନିତାନ୍ତ ଦରକାର ହୋଇଥାଏ । ଆଧୁନିକ ନାଟକରେ ଅତୀତ ଘଟଣାର ପୁନରାବୃତ୍ତି (flash - back) ନାମକ କୌଶଳ ସାହାଯ୍ୟରେ ସେଇ ସବୁ ଘଟଣାର ଦୃଶ୍ୟାତ୍ମକ ରୂପ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରାଯାଉଛି । ମାତ୍ର ଭରତ ଏଭଳି ଅବସ୍ଥା ପାଇଁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରିଥିଲେ । ସେଗୁଡ଼ିକ ଅର୍ଥୋପକ୍ଷେପକ ନାମରେ ନାମିତ । ଏହାର ସଂଖ୍ୟା ମଧ୍ୟ ପାଞ୍ଚ । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା — ବିଷ୍କମ୍ଭକ, ଚୂଳିକା, ଅଙ୍କାସ୍ୟ, ଅଙ୍କାବତାର ଓ ପ୍ରବେଶକ ।

(୧) ବିଷ୍କମ୍ଭକ - ଏଥିରେ ଅତୀତ ଓ ଭବିଷ୍ୟତ୍ ଘଟଣାବଳୀର ସୂଚନା, ସଂଗୃହୀତ କଥାବସ୍ତୁର ପରିବର୍ତ୍ତନ, ପରିବର୍ଦ୍ଧନ ସମ୍ପର୍କରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ନିଜସ୍ୱ ମନ୍ତବ୍ୟ ଇତ୍ୟାଦି ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଅନେକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ଭାବରେ ଗୋଟିଏ ଅଙ୍କର ଶେଷରେ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଏହି ଶବ୍ଦଟିକୁ ଲେଖିଦିଆଯାଇଥିବାର ଦେଖିବାକୁ ମିଳିବ । ଏହାର ଦୁଇ ରୂପ – ଶୁଦ୍ଧ ତଥା ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ । ଏକ ବା ଅନେକ ପାତ୍ରଦ୍ୱାରା ଏହା ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହେଲେ ତାକୁ ଶୁଦ୍ଧ ବିଷ୍କମ୍ଭକ କୁହାଯାଏ । ମଧ୍ୟମ ଏବଂ ନୀଚ୍ ପାତ୍ରଦ୍ୱାରା ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ କରାଗଲେ, ତାହା ହୁଏ ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ ବିଷ୍କମ୍ଭକ । ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର କୋରସ୍ କିମ୍ବା ଆମ ଯାତ୍ରା-ନାଟକର ନିୟତିକୁ ଏହା ସହିତ ତୁଳନା କରାଯାଇପାରେ । ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ସୂତ୍ର ମଧ୍ୟରେ ସେତୁର ଦାୟିତ୍ୱ ତୁଲାଇବାହିଁ ହେଉଛି ଏହାର ପ୍ରଧାନ କାର୍ଯ୍ୟ ।

(୨) **ଚୂଳିକା** - କୌଣସି ଆବଶ୍ୟକୀୟ ସୂଚନା ଯେତେବେଳେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଦେବା ଦରକାର ପଡ଼େ ଏବଂ ନେପଥ୍ୟରୁ କୌଣସି ପାତ୍ର ତାହା କରନ୍ତି, ସେତେବେଳେ ସେଇ ବ୍ୟବସ୍ଥାକୁ କୁହାଯାଏ ଚୂଳିକା ।

(୩) **ଅଙ୍କାସ୍ୟ** - ବେଳେବେଳେ ଦେଖାଯାଏ ଯେ, ଅଙ୍କ ଶେଷରେ କୌଣସି ଏକ ପାତ୍ର ପରବର୍ତ୍ତୀ ଅଙ୍କବର୍ଣ୍ଣିତ ଘଟଣାବଳୀ ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା ଦେଉଛି ଏବଂ ସେଇ ଅନୁସାରେ ପରବର୍ତ୍ତୀ ଅଙ୍କ ମଧ୍ୟ ଆରମ୍ଭ ହେଉଛି । ଏହି ବ୍ୟବସ୍ଥାର ନାମ ହେଉଛି ଅଙ୍କାସ୍ୟ ।

(୪) **ଅଙ୍କାବତାର** - ଅଙ୍କ ଶେଷରେ କୌଣସି ଚରିତ୍ରଦ୍ୱାରା ଆରମ୍ଭ କରାଯାଇଥିବା କାର୍ଯ୍ୟ-ପରମ୍ପରା ମଧ୍ୟରେ କୌଣସି ଫାଙ୍କ ସୃଷ୍ଟି ନ କରି, ଯଦି ପରବର୍ତ୍ତୀ ଅଙ୍କ ଆରମ୍ଭ କରାଯାଏ, ତେବେ ସେଠାରେ ଅଙ୍କାବତାର ହୁଏ । ଏହା ଦ୍ୱାରା କଥାବସ୍ତୁ ନିରବଚ୍ଛିନ୍ନ ହୁଏ । ସମୟର ବ୍ୟବଧାନ ମଧ୍ୟ ରହେ ନାହିଁ । କେବଳ ଚରିତ୍ରକୁ ଆଉ ଥରେ ଦୃଶ୍ୟାରମ୍ଭରେ ମଞ୍ଚରେ ପ୍ରବେଶ କରିବାକୁ ହୁଏ ।

(୫) **ପ୍ରବେଶକ** - ନୀଚ୍‌ପାତ୍ରଦ୍ୱାରା ଅତୀତ ଓ ଭବିଷ୍ୟତ୍ ଘଟଣାର ସୂଚନା ପ୍ରଦାନ କରାଯାଇଥିଲେ, ତାହାକୁ ପ୍ରବେଶକ କୁହାଯାଇଥାଏ । ଅନେକ ସମୟରେ ଦେଖାଯାଏ ଯେ, ନାନ୍ଦୀ ପରେ ପରେ ଏହି ବ୍ୟବସ୍ଥାମାଧ୍ୟମରେ ନାଟ୍ୟକାର ତାଙ୍କର ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ସମସ୍ତ ଜ୍ଞାତବ୍ୟ ତଥ୍ୟ ଜଣାଇଦିଅନ୍ତି । ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏଥିପାଇଁ ବିଭିନ୍ନ ଉପାୟମାନ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇଥିବାର ଦେଖିବାକୁ ମିଳିବ ।

ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ଆରମ୍ଭ ହୁଏ 'ନାନ୍ଦୀପାଠ'ରୁ ଏବଂ ଶେଷ ହୁଏ 'ଭରତବାକ୍ୟ'ରେ । ହୁଏତ ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତଙ୍କ ନାମ ସହିତ ନାଟ୍ୟକର୍ମକୁ ସଂଯୁକ୍ତ କରିବାର କାମନା ମଧ୍ୟରୁ ଏହିଭଳି ନାମକରଣ କରାଯାଇପାରିଥାଏ । ନାନ୍ଦୀରେ ଯେଉଁଭଳି ନାଟକର ଶୁଭ ପରିସମାପ୍ତି ନିମନ୍ତେ ଦେବ, ଦ୍ୱିଜ, ଗୁରୁ ଇତ୍ୟାଦିଙ୍କର ଆଶୀର୍ବାଦ କାମନା କରାଯାଇ ନାଟକକୁ ଉପସ୍ଥାପିତ କରାଯାଇଥାଏ, ଭରତ-ବାକ୍ୟରେ ମଧ୍ୟ ସେଇଭଳି ଆଶୀର୍ବଚନ ଉଚ୍ଚାରିତ ହୋଇଥାଏ । ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ମଙ୍ଗଳକାମନା ହେଉଛି ଏହାର ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷ୍ୟ । ସେ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନାଟକରେ ମଧ୍ୟ ଏପିଲୋଗ୍ (Epilogue) ନାମକ ଏହାର ଏକ ସମାନ୍ତରାଳ ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏଥିରେ ନାଟକର ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ର ନାଟକର ଭୁଲତ୍ରୁଟି ନିମନ୍ତେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କଠାରୁ କ୍ଷମା ପ୍ରାର୍ଥନା କରିଥାଆନ୍ତି ।

ନାଟକର ଆରମ୍ଭ –

ନାଟକର ଆରମ୍ଭ କି ଭଳି କରାଯିବ, ସେ ବିଷୟରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଏକ ସାଧାରଣ ଧାରଣା

Digitized by srujanika@gmail.com

ରହିଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଯେତେବେଳେ ପ୍ରଥମେ ପର୍ଦ୍ଦା ଅପସାରିତ ହୁଏ, ଦର୍ଶକମଣ୍ଡଳୀର ବ୍ୟଗ୍ର ଦୃଷ୍ଟି ମଂଚ ଉପରେ ପଡ଼େ । କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ ଯେ, ଦର୍ଶକର ପ୍ରଥମ ଧାରଣା ଯଦି କୌଣସି କାରଣରୁ ଖରାପ ହୋଇଯାଏ, ତେବେ ପରେ ତାହା ସହଜରେ ଦୂର ହୁଏ ନାହିଁ । ଏହି କାରଣରୁ ନାଟକର ପ୍ରଥମ ଦୃଶ୍ୟଟି ଅନ୍ତତଃ କୌତୂହଳୋଦ୍ଦୀପକ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ବିଭିନ୍ନ ଦେଶର ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିତ୍‌ମାନେ ଏଥିପାଇଁ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ବିଧାନ ଦେଇଛନ୍ତି । ଭରତ ଏଥିପାଇଁ ପ୍ରସ୍ତାବନା ଏବଂ କାର୍ଯ୍ୟର 'ବୀଜ'କୁ ସ୍ଥାପନ କରିବା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ପ୍ରଥମ କାର୍ଯ୍ୟ ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ବୀଜ ଆକାରରେ କ୍ଷୁଦ୍ର ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଅଙ୍କୁରିତ, ପଲ୍ଲବିତ, ଶାଖା-ପ୍ରଶାଖାସମନ୍ୱିତ ହୋଇ ଯେଉଁଭଳି ଫଳଦାୟୀ ହୋଇଥାଏ, ନାଟକର 'ବୀଜ' ଅର୍ଥାତ୍ ପ୍ରଧାନ କାର୍ଯ୍ୟଟି ମଧ୍ୟ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ପାଇଁ ସୁଖକର ହୋଇଥାଏ । ତେଣୁ 'ବୀଜସ୍ଥାପନା'ରେହିଁ ନାଟକର ଆରମ୍ଭ । ଏହାକୁ କୁହାଯାଏ 'ମୁଖସନ୍ଧି' । ବୀଜ ମଧ୍ୟରେହିଁ ଫଳର ସମ୍ଭାବନା ନିହିତ ଥାଏ । ବୀଜ ଓ ଫଳ ଭିତରେ ଯେଉଁ କାଣ୍ଡ, ଶାଖାପ୍ରଶାଖା, ପଲ୍ଲବ ଓ ଫୁଲର ଇତିହାସ ରହିଲା, ତାହା ଯେତେ ବୈଚିତ୍ର୍ୟମଣ୍ଡିତ ହେଉ ନା କାହିଁକି, ବୀଜର ପ୍ରକୃତ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଉଛି ଫଳସୃଷ୍ଟି । ତେଣୁ ଫଳାକାଙ୍କ୍ଷୀ ଫଳର ଜାତି ଅନୁସାରେ ବୀଜ ସଂଗ୍ରହ ଓ ବପନ କରିବେ । ନିରୋଗ ପୁଷ୍ଟବୀଜଟିହିଁ କେବଳ କାମ୍ୟ ଫଳ ଦେଇପାରେ ।

ସେ ଦେଶର ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରୀମାନେ ଏହାକୁ Introduction, Exposition ପ୍ରଭୃତି ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ନାମରେ ପରିଚିତ କରାଇଛନ୍ତି । ତେବେ ପ୍ରଧାନ କାର୍ଯ୍ୟ ହେଉଛି ଠିକ୍ ଜାଗାରୁ ଠିକ୍ ଭାବରେ ଆରମ୍ଭ କରିବା, ସ୍ଥାନ-କାଳ-ପାତ୍ର ସହିତ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ପରିଚିତ କରାଇଦେବା । ପୌରାଣିକ ଏବଂ ଐତିହାସିକ ନାଟକକୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ, ଅନ୍ୟ ଜାତିର ନାଟକର ବିଷୟବସ୍ତୁ ସମ୍ପର୍କରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର କୌଣସି ଧାରଣା ନ ଥାଏ । ତେଣୁ ପ୍ରଥମରୁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଜଣାଇଦେବାକୁ ହୁଏ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀମାନଙ୍କ ସମ୍ପର୍କରେ, ସେମାନଙ୍କର ସ୍ଥିତି ଏବଂ ପାରସ୍ପରିକ ସମ୍ପର୍କ ବିଷୟରେ, ଘଟଣାର କାଳ, ଚରିତ୍ରର ଅତୀତ ବର୍ତ୍ତମାନ, କେଉଁଠୁ ନାଟ୍ୟକାହାଣୀର ସୃଷ୍ଟି ହେଉଛି ଇତ୍ୟାଦି । ଏସବୁ ସମ୍ବାଦ ନାଟ୍ୟକାର ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ କେବଳ ସାଧାରଣଭାବରେ ଦେଇଦେଲେ ଚଳିବ ନାହିଁ — 'The information must be dramatized' । ପ୍ରାରମ୍ଭିକ ଘଟଣାକୁ ପ୍ରାଣବନ୍ତ କରିବାକୁ ହେବ । କାରଣ ନାଟକର ପ୍ରଥମ ଦୃଶ୍ୟଟି ହେଉଛି "Key to the play"; ତେଣୁ 'a static or undeveloped opening will infect the movement of the whole play' । ନାଟକର ପ୍ରାରମ୍ଭିକ ଦୃଶ୍ୟ ଯଦି ଗତିଶୀଳ ଓ ଦୀପ୍ତିମନ୍ତ ନ ହୁଏ, ତେବେ ସମଗ୍ର ନାଟକର ଗତି ବ୍ୟାହତ ହୁଏ ।

ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ତେଣୁ ଏ ବିଷୟରେ ସତର୍କ ହେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ଜାଣିବାକୁ ଦିଆଯିବ ନାହିଁ ଯେ, କେବଳ ତଥ୍ୟ ବା ଘଟଣାର ବିବରଣ ଦେବା ନିମନ୍ତେ ଦୃଶ୍ୟଟିର ଅବତାରଣା କରାଯାଇଛି କିମ୍ବା ସଂଳାପ ଯୋଜନାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ମଧ୍ୟ ତାହାହିଁ ବୋଲି । ନାଟକର ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ ହେଉଛି କ୍ରିୟା-ପ୍ରତିକ୍ରିୟାମାଧ୍ୟମରେ ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କରେ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ରୂପକୁ ମଞ୍ଚରେ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଇବା । ତେଣୁ ପର୍ଦ୍ଦା ଉଠିବାମାତ୍ରେ ଚରିତ୍ରର ପାରସ୍ପରିକ ସମ୍ପର୍କର ରୂପଟିକୁ ଦେଖାଇବାକୁ ହେବ । ଏହାହିଁ

Digitized by srujanika@gmail.com

ନାଟକ ପ୍ରତି ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ମନଃସଂଯୋଗକୁ ଦୃଢ଼ୀଭୂତ କରିବ । ପର୍ଦ୍ଦା ଅପସାରିତ ହେବାମାତ୍ରେ ଦର୍ଶକମନରେ ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠେ– ମଞ୍ଚରେ ଯେଉଁ ସବୁ ଚରିତ୍ର ଉପସ୍ଥିତ ଅଛନ୍ତି, ସେମାନେ କିଏ, ସେମାନେ କ'ଣ ଚାହାନ୍ତି, କାହିଁକି ସେମାନେ ସେଠାକୁ ଆସିଛନ୍ତି; ସେମାନଙ୍କର ପାରସ୍ପରିକ ସମ୍ପର୍କ କ'ଣ – ଏମିତି ନାନା କଥା । ଏସବୁ ପ୍ରଶ୍ନର ଉତ୍ତର ନମିଳିବା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସେମାନେ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ ହୁଅନ୍ତି ନାହିଁ । ତେଣୁ ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରଥମରୁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଏଇ ସବୁ ଜିଜ୍ଞାସାର ଯଥାଯଥ ଉତ୍ତର ଦେବା ନିମନ୍ତେ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ଏଥିପାଇଁ ତାଙ୍କୁ ପ୍ରାରମ୍ଭିକ ଘଟଣାର ସତର୍କ ନିର୍ବାଚନ କରିବାକୁ ହେବ । କେଉଁ ଅବସ୍ଥାରୁ ନାଟକର ଆରମ୍ଭ ହେବା ଉଚିତ, ସେ ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚକ ଏଗ୍ରୀ ମହୋଦୟ ଚାରୋଟି କଥା କହିଛନ୍ତି । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା–

(୧) A play might start exactly at the point where a conflict will lead up to a crisis – ଅର୍ଥାତ୍ ଆସନ୍ନ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ – ଯାହାକି ସଂକଟ ସୃଷ୍ଟି କରିବାର ସମ୍ଭାବନା ରହିଛି – ତାହାର ଅବ୍ୟବହିତ ପୂର୍ବରୁ ନାଟକ ଆରମ୍ଭ କରାଯାଇପାରେ ।

(୨) A play might start at a point, where at least one character has reached a turning point in his life — ଅର୍ଥାତ୍ ଅନ୍ତତଃ ଗୋଟିଏ ଚରିତ୍ର ଯେତେବେଳେ ତା' ଜୀବନର ଏକ ଲକ୍ଷ୍ୟଣୀୟ ମୋଡ଼ରେ ଉପସ୍ଥିତ ହେଉଛି, ସେତେବେଳେ ନାଟକ ଆରମ୍ଭ କରାଯାଇପାରେ ।

(୩) A play might start with a decision which will precipitate conflict– ଅର୍ଥାତ୍ ଯେଉଁ ସଂକଳ୍ପଫଳରେ ଅନିବାର୍ଯ୍ୟ ଭାବରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଏବଂ ସଂକଟ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ, ସେଠାରୁ ନାଟକ ଆରମ୍ଭ ହୋଇପାରେ ।

(୪) A good point of attack is where something vital is at stake at the very begining of a play– ଅର୍ଥାତ୍ ସବୁଠାରୁ ଭଲ ଆରମ୍ଭ ତାକୁ କୁହାଯିବ, ଯେଉଁଠି ନାଟକରେ ପ୍ରଥମରୁ ଅତି ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ କିମ୍ବା ଅତି ମୂଲ୍ୟବାନ୍ କାମ୍ୟ ବିଷୟ ମାରାତ୍ମକ ଭାବରେ ଆକ୍ରାନ୍ତ ହୁଏ ।

ଏଥିରୁ ସ୍ପଷ୍ଟ ଜଣାଯାଉଛି ଯେ, ନାଟକର ଆରମ୍ଭ ଯେ ସବୁବେଳେ ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାରର ହେବ, ଏଗରୀ ମହାଶୟ ତାହା ମାନନ୍ତି ନାହିଁ । ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ପ୍ରସ୍ତୁତି, ସଂକଳ୍ପ କିମ୍ବା ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ – ଏ ଭିତରୁ ଯେକୌଣସି ଗୋଟିଏକୁ ଧରି ନାଟକ ଆରମ୍ଭ କରାଯାଇପାରେ । ତେବେ ସଫଳ ନାଟକର ପ୍ରଥମ ଲକ୍ଷଣ ହେଉଛି ଏହାର ପ୍ରତିପାଦ୍ୟର ନିର୍ଦ୍ଧାରଣ । ଯେଉଁ ନାଟ୍ୟକାର ଏହା କରିବାରେ ସଫଳ ହେବେ, ନାଟକର ଆରମ୍ଭ ଓ ଶେଷ ତାଙ୍କ ଆଖିଆଗରେ ଆପେ ଆପେ ଭାସିଉଠିବ । କାରଣ ପ୍ରତିପାଦ୍ୟରେ ଯେଉଁଭଳି ଆରମ୍ଭର ଠିକ୍ ସେମିତି ଶେଷର ସଂକେତ ମଧ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ତେଣୁ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ କରାଯାଇପାରେ ଯେ, ପ୍ରାରମ୍ଭିକ ଘଟଣାର ବିନ୍ୟାସ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଖିଆଲ୍ ଖୁସିର ବ୍ୟାପାର ନୁହେଁ । ଯେହେତୁ ସୂଚନା ଭିତରେ ନାଟକର ସମସ୍ତ ସମ୍ଭାବନା ନିହିତ ଥାଏ, ତେଣୁ ମୂଳକାର୍ଯ୍ୟ (Root action) ସହିତ ସୂଚନା ଘନିଷ୍ଠ ଭାବେ ସଂଯୁକ୍ତ । ଏହା ଦ୍ୱାରା ନାଟକର ଏକାନ୍ୱୟିତ୍ୱ ସୁରକ୍ଷିତ ରହେ । 'ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର'ରେ ଯାହାକୁ କୁହାଯାଇଛି 'ଏକାନ୍ୱୟ' (Unity),

Digitized by srujanika@gmail.com

ତାହା ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ଗଲେ, ଅର୍ଥାତ୍ ଏକକ ଗୋଟିଏ କାର୍ଯ୍ୟର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବୃତ୍ତ ରଚନା କରିବାକୁ ହେଲେ ନାଟକର ଆରମ୍ଭ ଓ ଶେଷ ଭିତରେ ଅବିଚ୍ଛେଦ୍ୟ ଯୋଗସୂତ୍ର ସ୍ଥାପନ କରିବାକୁ ହେବ । ଆରମ୍ଭକୁ ଶେଷର ମୂଳ ଓ ଯଥେଷ୍ଟ କାରଣ ରୂପରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିବାକୁ ହେବ ।

ଏ ତ ଗଲା ନାଟକର ଆରମ୍ଭ ସମ୍ପର୍କରେ ନାଟ୍ୟେତତ୍ତ୍ୱବିତ୍‌ମାନଙ୍କର ବିଭିନ୍ନ ପରାମର୍ଶର କଥା । ଆମେ ପ୍ରଥମରୁ କହିଥିଲୁଁ ଯେ, ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ମୂଳ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଉଛି, କୌଣସିମତେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ବସାଇରଖିବା । ନାଟକ ପ୍ରତି ସେମାନଙ୍କର ମନଃସଂଯୋଗ ହୋଇଗଲେ, ଏହି ଅବସ୍ଥା ଆସିପାରିବ । ଏଣେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ହାତରେ ପ୍ରଚୁର ସମୟ ନାହିଁ । ଯେଉଁ ଦୁଇଘଣ୍ଟା/ ଘଣ୍ଟାଏ ସମୟ ସେ ପାଉଛନ୍ତି, ତାହାର ପ୍ରତ୍ୟେକ ସେକେଣ୍ଡ ତାଙ୍କ ପାଇଁ ମୂଲ୍ୟବାନ୍ । ବିଶେଷକରି ନାଟକ ପାଇଁ ଏହାର ପ୍ରଥମ ଅଧଘଣ୍ଟା ସମୟ ହେଉଛି ଅତ୍ୟନ୍ତ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ଆରମ୍ଭରୁ ଯଦି ନାଟକ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଉପରେ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରି ନ ପାରିଲା, ତେବେ ଦର୍ଶକ ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟ ଛାଡ଼ି ଚାଲିଯାଇପାରନ୍ତି । ଆମର ଅନୁଭୂତିରୁ ଆମେ ଦେଖିଛୁଁ, ଏଠାରେ ଯେତେବେଳେ ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ ନାଟକର ଜୁଆର ଆସିଥିଲା, ସେତେବେଳେ ଦର୍ଶକମାନେ କେବଳ ଏହି କାରଣରୁ ମଞ୍ଚ ଛାଡ଼ି ଚାଲିଯାଉଥିଲେ ଏବଂ ଅଦ୍ୟାବଧି ସେମାନଙ୍କୁ ଆଉ ମଞ୍ଚମୁଖୀ କରାଯାଇପାରିନାହିଁ । ଆମର ଦର୍ଶକମାନେ ନାଟକରୁ ଏକ ବଳିଷ୍ଠ କାହାଣୀ ଆଶା କରୁଥିବାରୁ ତତ୍ତ୍ୱ ଓ ତଥ୍ୟଭିତ୍ତିକ ଏହି ସବୁ ନାଟକର ସାଂକେତିକ ବକ୍ତବ୍ୟ ସେମାନଙ୍କ ରୁଚିକୁ ସୁହାଇଲା ନାହିଁ । ନାଟ୍ୟକାର ଦର୍ଶକଙ୍କର ରୁଚି ବଦଳାଇ ସେମାନଙ୍କୁ ଉପରକୁ ଉଠାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକରିବେ, କିମ୍ବା ନିଜେ ତଳକୁ ଓହ୍ଲାଇଆସି ସେମାନଙ୍କ ରୁଚିକୁ ନିଜର କରିନେବେ, ଏହା ଏକ ବିବଦମାନ ପ୍ରଶ୍ନ । ତେବେ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ପରିସ୍ଥିତିରେ ଏଥିପାଇଁ ଏକ ମଧ୍ୟମ ପନ୍ଥା ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇପାରେ ଏବଂ କାହାଣୀକୁ କେବେହେଲେ ନାଟକରୁ ବାଦ୍ ଦିଆଯିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ଯାହାହେଉ, ଆରମ୍ଭଟିକୁ କୌଣସିମତେ ଚିତ୍ତାକର୍ଷକ କରିଦେଇପାରିଲେ ମଧ ନାଟ୍ୟକାର କଦାପି ନାଟକ ଉପରୁ ନିଜର ନିୟନ୍ତ୍ରଣ ଛାଡ଼ିବା କଥା ନୁହେଁ । ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ତାଙ୍କୁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଉପରେ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିବାକୁହିଁ ପଡ଼ିବ ।

ଆରମ୍ଭଟି କିପରି କୌତୂହଳୋଦ୍ଦୀପକ ହେବ, ତାହା କିପରି ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଜିଜ୍ଞାସାକୁ ଗୋଟିଏ ଦିଗରେ ଯେଉଁଭଳି ଶାନ୍ତ କରିପାରୁଥିବ, ଅନ୍ୟ ଦିଗରେ ସେଇଭଳି ସେମାନଙ୍କ ଜିଜ୍ଞାସାକୁ ବଢ଼ାଇଚାଲିଥିବ, ଏହାର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରିବାକୁ ହେବ । ଉଣା-ଅଧିକେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟ୍ୟକାର ଏହା ଜାଣନ୍ତି । ଏଥିପାଇଁ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ନାଟ୍ୟକାର ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର କୌଶଳ ଅବଲମ୍ବନ କରନ୍ତି; ଯେମିତି ସେ ଦେଶର ନାଟ୍ୟକାର ଇବ୍‌ସେନ୍ । ସେକ୍ସପିୟର୍‌ଙ୍କ ଭଳି ସେ କ୍ରମାନ୍ୱୟରେ ମୂଳ କାର୍ଯ୍ୟଟିକୁ ଉପସ୍ଥାପିତ ନ କରି ନାଟକ ଆରମ୍ଭ କରନ୍ତି ସଂକଟର ଠିକ୍ ପୂର୍ବ ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ । ଆମର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଏହି ରୀତି ସହିତ ପରିଚିତ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ରଙ୍କର ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ 'ଘରସଂସାର' ନାଟକକୁ ନିଆଯାଇପାରେ । ନାଟକ ଆରମ୍ଭ ହେଉଛି ଏକ ବିବାହ-ଦୃଶ୍ୟରୁ; ଯେଉଁ ବିବାହ ସ୍ଥଳରେ ବରପାତ୍ର ଆସି ଉପସ୍ଥିତ ହେଉନାହିଁ– ଅନ୍ୟ ଜଣେ ବ୍ୟକ୍ତି ସହିତ କନ୍ୟାର ବିବାହ ଦିଆଯାଇ ଉପସ୍ଥିତ ସମସ୍ୟାର ସମାଧାନ କରାଯାଉଛି । ମାତ୍ର ଦର୍ଶକ ଜାଣୁଛନ୍ତି, ଯେଉଁ ଦୁଇ ବଂଶ ମଧ୍ୟରେ ବୈବାହିକ ସମ୍ବନ୍ଧ ସ୍ଥାପିତ ହେଲା, ପୂର୍ବରୁ ଉଭୟ ପରିବାର

Digitized by srujanika@gmail.com

ମଧ୍ୟରେ ବଂଶଗତ ଶତ୍ରୁତା ରହିଛି । ନାଟ୍ୟକାର ଏତିକି ସୂଚନା ଦେଇ ସଂକଟ-ସୃଷ୍ଟିର ସ୍ପଷ୍ଟ ଇଙ୍ଗିତ ଦେଇଛନ୍ତି । ଏହାପରେ ଦର୍ଶକ ମନରେ ବହୁ ପ୍ରଶ୍ନବାଚୀ ଦେଖାଦେବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଏସବୁର ସମାଧାନ ପାଇଁ ତାକୁ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟରେ ଉପସ୍ଥିତ ରହିବାକୁ ପଡ଼ିଛି । ଉପରେ ଆମେ ନାଟକର ଫଳପ୍ରଦ ଆରମ୍ଭ ସମ୍ପର୍କରେ ବିଭିନ୍ନ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିତ୍‌ଙ୍କର ମନ୍ତବ୍ୟ ଉଦ୍ଧାର କରିଛୁଁ । ତେବେ ଏ ବିଷୟରେ କେବଳ ଏତିକି କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ, ନୀତି-ନିୟମର ପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାର ସୃଷ୍ଟି କରେ ନାହିଁ । ଯେଉଁମାନେ ଏ କ୍ଷେତ୍ରକୁ ଆସନ୍ତି, ସେମାନେ ଆସନ୍ତି ନିଜର ଆନ୍ତରିକ ପ୍ରେରଣାରେ । ଆରମ୍ଭ ସମ୍ପର୍କରେ ଆମେ ଯେତେ କଥା ଏଠାରେ ଲେଖିଲୁ, ସେ ସବୁ ଠିକ୍ ଏଇଭଳି ଭାବରେ ନ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଅନ୍ୟ ରୂପରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଅଧିଗତ ହୋଇସାରିଥାଏ । ତେବେ କିଏ କେଉଁ ଉପାୟରେ ତାହାକୁ କାର୍ଯ୍ୟକାରୀ କରିବେ, ସେଇଟା ନିର୍ଭର କରେ ସେମାନଙ୍କର ଚିନ୍ତା, ଭାବନା ଓ କଳ୍ପନାଶକ୍ତି ଉପରେ । ତାହାକୁ କୁହାଯାଏ ପ୍ରତିଭା, ଯାହା ପ୍ରତ୍ୟେକ ସୃଷ୍ଟି-କର୍ମର ମୂଳ ।

ଉପସଂହାର :

ନାଟକର ଗଠନରୀତି ସମ୍ପର୍କରେ ଉଭୟ ପ୍ରାଚ୍ୟ ଏବଂ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ତତ୍ତ୍ୱର ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ଆଲୋଚନାମାଧ୍ୟମରେ ଏହି ଅଧ୍ୟାୟରେ ପାଠକମାନଙ୍କୁ ଏକ ସାଧାରଣ ଧାରଣା ଦେବା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ କରାଯାଇଛି । ନାଟକରଚନାର ପ୍ରଥମ ଏବଂ ଶେଷ ସୂତ୍ର ହେଉଛି ଏହି ବିଭାଗ ପ୍ରତି ସ୍ରଷ୍ଟାଙ୍କର ଅନୁରକ୍ତି ଏବଂ ନିଷ୍ଠା । ଅନ୍ୟ ସବୁ ସୃଷ୍ଟିଭଳି ଏହା ମଧ୍ୟ ସାଧନାର ବ୍ୟାପାର । ମଉଜ, ମଜ୍‌ଲିସ୍,ଆମୋଦ-ପ୍ରମୋଦର ଲକ୍ଷ୍ୟ ନେଇ ଏଥିରେ ପ୍ରବୃତ୍ତ ନ ହେବା ଭଲ । ନାଟ୍ୟକାର ଆଖ୍ୟା ସ୍ପୃହଣୀୟ ହୋଇପାରେ (ସାମ୍ପ୍ରତିକ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଏହାର ବିପୁଳ ଆର୍ଥିକ ସମ୍ଭାବନାର ଦିଗଟି ଉନ୍ମୋଚିତ ହୋଇଥିବାରୁ) ମାତ୍ର ସୁଲଭ ନୁହେଁ । ଏଥିପାଇଁ ସହଜାତ ଶକ୍ତି ଥିବା ଦରକାର; ତା' ସହିତ ନିଜର ପ୍ରସ୍ତୁତି ମଧ୍ୟ ଆବଶ୍ୟକ । ବ୍ୟାପକ ଅଧ୍ୟୟନଦ୍ୱାରା ନିଜର ଚିନ୍ତାକୁ ମାର୍ଜିତ କରିବା ହେଉଛି ଏହାର ପ୍ରଥମ ପାହାଚ । ନାଟ୍ୟକାର କ'ଣ ପଢ଼ିବ, ଏ ବିଷୟରେ ପ୍ରଶ୍ନ ନ ଉଠାଇ, ସେ କ'ଣ ନ ପଢ଼ିବ – ଏହା ବରଂ ସ୍ଥିର କରାଯିବା ଉଚିତ । ପୃଥିବୀରେ ଯେତେ ବିଷୟ ଅଛି, ପ୍ରତ୍ୟେକ ବିଷୟରେ ତାହାର ଏକ ସାଧାରଣ ଧାରଣା ଥିବା ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ । ତେବେ ଯେଉଁ ବିଷୟକୁ ନେଇ ସେ କାମ କରୁଛି, ତାହା ଉପରେ ବିଶେଷ ଜ୍ଞାନ ଥିବା ଦରକାର । କେବଳ ଜ୍ଞାନ ନୁହେଁ,ଏସବୁକୁ ନିଜ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରି, ମତାମତ ଦେବାର ଶକ୍ତି ମଧ୍ୟ ତାହାର ଥିବା ଉଚିତ । ବ୍ୟାପକ ଅଧ୍ୟୟନ ତଥା ଗଭୀର ଚିନ୍ତାରୁ ଏହି ଶକ୍ତି ଆସିବ । କେବଳ ଉପର ଠାଉରିଆଭାବରେ ଗୋଟିଏ ବିଷୟକୁ ଜାଣି ତାହା ଉପରେ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେବାକୁ ବସିଯିବା ବିଜ୍ଞତାର ପରିଚାୟକ ନୁହେଁ । ପଲ୍ଲବଗ୍ରାହିତା ହେଉଛି ସକଳ ସୃଷ୍ଟିର ପ୍ରଥମ ଶତ୍ରୁ । ଏହାର ଦୟନୀୟ ପରିଣାମ ଆମେ ଆମର ବହୁ ନାଟକରେ ଦେଖିଛୁଁ । ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଆନୁଷଙ୍ଗିକ କାରଣରୁ ନାଟକ ହୁଏତ ମଞ୍ଚ-ସଫଳତା ପାଇ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ପରମ ସନ୍ତୋଷ ଦେଇଛି; ମାତ୍ର ଇତିହାସ ଚିରକାଳ ପାଇଁ ବିକୃତ ହୋଇ ରହିଯାଇଛି । ସାମୟିକ ସଫଳତା ଉପରେ ଜୋର୍ ଦିଆଯାଇଥିବାରୁ ଏହିଭଳି ଘଟଣା ଘଟୁଛି ।

ଦେଖାଯାଇଛି ଯେ, ବହୁସ୍ରଷ୍ଟା ଆଧୁନିକତା ନାମରେ ଏଭଳି ଅନେକ ବିଷୟ ଆଣି

Digitized by srujanika@gmail.com

ନାଟକରେ ପୂରାଉଛନ୍ତି; ଯାହା ସହିତ ଦେଶର, ମାଟିର କୌଣସି ସମ୍ପର୍କ ରହୁନାହିଁ କିମ୍ବା ଉପଭୋକ୍ତାମାନଙ୍କର ଚିନ୍ତାର ଜଗତ୍ ସହିତ ସମ୍ପର୍କ ରଖୁନାହିଁ । ନୂଆ ତଥ୍ୟ ଓ ତତ୍ତ୍ୱ ବାହାରୁ ଆଣିବା କୌଣସି ଅପରାଧ ନୁହେଁ । ଆହୃତ ବସ୍ତୁରେ ମୌଳିକତା ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିବା ହେଉଛି ପ୍ରତିଭାବାନ ସ୍ରଷ୍ଟାର ପ୍ରଥମ ଦାୟିତ୍ୱ । ଏହା ହୋଇପାରିବ ସେତେବେଳେ, ଯେତେବେଳେ ସ୍ରଷ୍ଟା ଆହୃତ ବସ୍ତୁକୁ ନିଜେ ହଜମ କରି, ତାକୁ ନିଜ ରଙ୍ଗରେ ରଙ୍ଗାଇ ବାହାରକୁ ବାହାର କରିପାରିବ । ଏଥିପାଇଁ ତାକୁ ନିଜର ଅତୀତ ଓ ବର୍ତ୍ତମାନକୁ ଭଲଭାବରେ ଜାଣିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଉଭୟର ଏକ ସମୀକ୍ଷା କରି ନିଜର ମତ ସ୍ଥିର କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଏ ବିଷୟରେ ପ୍ରଖ୍ୟାତ ଅଭିନେତା, ନାଟ୍ୟକାର, ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ସ୍ୱର୍ଗୀୟ ଉତ୍ପଳ ଦତ୍ତଙ୍କର ଏକ ମନ୍ତବ୍ୟ ଏଠାରେ ଉଦ୍ଧାର କରାଯାଇଛି । ତାଙ୍କ ମତରେ, "But we are convinced that the present is bound to be an exercise in futility without an understatinig of the past. xxx Authentic modernism lies in understanding the past well enough to carry the tradition forward." ବିଶେଷ କରି ଆମର ଏକ ସମୃଦ୍ଧ ନାଟ୍ୟ-ପରମ୍ପରା ରହିଥିଲାବେଳେ ଆମେ ସବୁବେଳେ ପରହାତକୁ ଅନାଇ ବସିବା କେତେଦୂର ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ, ତାହା ଆମର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ବିଚାର କରିବା ଉଚିତ । ଏହା ଦ୍ୱାରା ଦୁଇଟି ଅପୂରଣୀୟ କ୍ଷତି ହେଉଛି । ପ୍ରଥମଟି ହେଉଛି, ଅନ୍ଧ ଅନୁକରଣ ଆମର ନିଜର ମୌଳିକ ଚିନ୍ତାଶକ୍ତିକୁ ଚିରଦିନ ପାଇଁ ପଙ୍ଗୁ କରିଦେଉଛି । ଏଭଳି କାର୍ଯ୍ୟପାଇଁ ଆମକୁ କିଛି ତାତ୍‌କ୍ଷଣିକ ସ୍ୱୀକୃତି ମିଳୁଛି ସତ୍ୟ, ମାତ୍ର ବାହାରେ ଆମର ଭାବମୂର୍ତ୍ତି ଉପରେ କଠୋର ଆଘାତ ଦିଆଯାଉଛି । ଏଠାରେ ସ୍ମରଣ କରାଯାଇପାରେ ଯେ, ଇତିମଧ୍ୟରେ ଆମ ଦେଶରେ ଆଧୁନିକ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ହେବାର ପ୍ରାୟ ଦେଢ଼ଶହ ବର୍ଷ ହୋଇଗଲାଣି; ମାତ୍ର ବିଶ୍ୱଦରବାରରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହେଲା ଭଳି ଖଣ୍ଡିଏ ନାଟକ ଆମେ ଲେଖିପାରିନାହୁଁ । ମାଟର୍‌ଲିଙ୍କ 'Blue Bird' ଲେଖିଲେ । ତାହାର ଅନୁସରଣରେ ଏଠାରେ ଅସଂଖ୍ୟ ରୂପକ ନାଟକ ଲେଖାଗଲା; ଅଥଚ ରୂପକ ନାଟକର ଆମର ନିଜସ୍ୱ ପରମ୍ପରାକୁ ଉପେକ୍ଷା କରାଗଲା । ସାମୁଏଲ ବେକେଟ୍ Waiting for Godot ଲେଖିଲେ । ସେମିତି ଆମ ଦେଶରେ ଏବଂ ଇନ୍ଦ୍ରଜିତ୍ ଭଳି ଶହ ଶହ ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଗଲା । ବାହାର ତ ଦୂର କଥା ନିଜ ଦେଶରେ ସୁଦ୍ଧା ଏହା ଠିଆହେବାକୁ ପାଦେ ମାଟି ପାଇଲା ନାହିଁ । ଦ୍ୱିତୀୟତଃ, ପର ପଛେ ପଛେ ଚାଲିବାଦ୍ୱାରା ଆମ ନିଜର ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଯାହା ଥିଲା ବା ଅଛି, ସେ ସବୁ ଉପେକ୍ଷିତ ହେଉଛି ଏବଂ ତନ୍ମଧ୍ୟରୁ କେତେକ ଚିରକାଳ ପାଇଁ ଅବଲୁପ୍ତ ମଧ୍ୟ ହୋଇଗଲାଣି । ଏକ ସମୃଦ୍ଧ ପରମ୍ପରାର ଉତ୍ତରାଧିକାରୀଭାବେ ଆମେ ଯେଉଁ ମୂଲ୍ୟବାନ୍ ବସ୍ତୁଟି ପାଇଥିଲୁ, ନିଜ ଅଜ୍ଞତାରୁ ତାକୁ ଦୂରକୁ ଫୋପାଡ଼ି ଦେଇଛୁ । ଏଣେ ସେଇଆକୁ ନିଜ ପାଇଁ ବ୍ୟବହାର କରି ବାହାରର କେତେକ ସ୍ରଷ୍ଟା ବିଶ୍ୱଦରବାରରେ ନିଜ ଖ୍ୟାତିର ଜୟପତାକା ଉଡ଼ାଇଛନ୍ତି । ବ୍ରେଖ୍‌ଟଙ୍କର ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ସହ ସମ୍ପର୍କକୁ ସ୍ମରଣ କରି ଏହି ମନ୍ତବ୍ୟ ଦିଆଯାଉଛି । ଭାରତୀୟ ତତ୍ତ୍ୱ ଏକ ବିଦେଶୀ ମୁହଁରୁ ଆସି ଆମ ପାଇଁ ବେଦ ହୋଇଯାଇଚି । ଆମର ପରମ୍ପରା ହେଉଛି ଆମ ପାଦତଳର ମାଟି । ତାକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିବା ଅର୍ଥ ହେଉଛି ନିଜକୁ ଅସ୍ୱୀକାର

Digitized by srujanika@gmail.com

କରିବା । ଏ ବିଷୟରେ ଅଭିନେତା-ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ କୁମାର ରାୟଙ୍କ ମତ – "We have a long and rich tradition and I believe blind importation or imposition is not desirable or ever feasible. We have to be conscious of that tradition and give an Indian im print and distinctiveness to our modern theatre." ଏଥିପାଇଁ ତାଙ୍କର ବିଧାନ ହେଲା, "If we can enrich our modern theatre by using elements of folk or traditional forms then we must do it. But my pre-condition for doing this is it must be modern. ମତର୍ଣ୍ଣ ବା ଆଧୁନିକର ସଂଜ୍ଞା ବୁଝାଇବାକୁ ଯାଇ ସେ କହିଛନ୍ତି, "And by modern I don't mean contemporary. For me something is modern when it acts as a pointer to the future, when it represents youth. In other words it should be able to express today's tension, todays problems." (Cotemporary Indian Theatre – P. 52) ଏଇ ଦୀର୍ଘ ଉଦ୍ଧୃତିକୁ ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରିବା ଆବଶ୍ୟକ ନାହିଁ । ଆଧୁନିକତା କହିଲେ ଯେ କେବଳ ସେ ଦେଶର ଅନ୍ଧ ଅନୁକରଣକୁ ବୁଝାଏ ନାହିଁ, ଏଇ କଥାଟିକୁ ଜଣେ ପ୍ରବୀଣ ନାଟ୍ୟ ସାଧକଙ୍କ ମାଧ୍ୟମରେ ବୁଝାଇଦେବା ହେଉଛି ଆମର ଲକ୍ଷ୍ୟ ।

ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଆଉ ଦୁଇଟି କଥା କହିବୁଁ । ପ୍ରଥମଟି ହେଉଛି ନାଟକରେ କାବ୍ୟିକତା ପ୍ରସଙ୍ଗ । ଏ ବିଷୟରେ ଆମେ ଯଥାସ୍ଥାନରେ କିଛି କଥା କହିଛୁଁ । ଉଭୟ ସେ ଦେଶ ଓ ଏ ଦେଶ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିତ୍‌ମାନଙ୍କର ମନ୍ତବ୍ୟ ଉଦ୍ଧାର କରି ପ୍ରମାଣ କରିଛୁଁ ଯେ, ଯଦିଓ ସେ ଦେଶର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ନାଟକରୁ କାବ୍ୟକୁ ବାଦ୍‌ଦେଇ ପାରିନାହାନ୍ତି, ତଥାପି ଭାରତ ଭଳି ନାଟକ କାବ୍ୟନିର୍ଭର ହୋଇନାହିଁ । ଏଠାରେ ନାଟକ ହେଉଛି କାବ୍ୟର ଏକ ଦୃଶ୍ୟମାନ ରୂପମାତ୍ର । ଆମର ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଏହାକୁ ପୂରାପୂରି ଅସ୍ୱୀକାର କରିନାହାନ୍ତି । ତେବେ କାବ୍ୟିକତା ନିଜ ଭୂମିରୁ ବହୁ ଦୂରକୁ ଘୁଞ୍ଚିଯାଇଥିବାର ସ୍ପଷ୍ଟ ଅନୁଭୂତ ହେଉଛି । କାବ୍ୟ-ନାଟକ ନାମରେ ନାଟକର ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ବିଭାଗ ରହିଛି ସତ୍ୟ, ତେବେ ସାଧାରଣ ନାଟକ ମଧ୍ୟ କାବ୍ୟଗୁଣରୁ ବଂଚିତ ହେବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ଭରତ ଏହାହିଁ ଚିନ୍ତା କରିଥିଲେ । ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଏହା ଭଲଭାବରେ ବୁଝିଥିଲେ; ମାତ୍ର ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ସେ ଦେଶର ବାସ୍ତବବାଦୀ ଢାଞ୍ଚାରେ ନବନାଟ୍ୟ ଧାରାର ନିର୍ମାଣ କଲେ । ନାଟକର ଅନ୍ତଃସ୍ୱରରେ ଯେତିକି କାବ୍ୟିକତା ଥିଲା, ସେତକ ବାଦ୍ ଦିଆଯିବା ସ୍ୱାଭାବିକ; କାରଣ ଯୁଗ ରୁଚି ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହେଉଥିଲା । ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ପରିବର୍ତ୍ତିତ ରୁଚି ସହିତ ଖାପ୍ ଖୁଆଇ ଚଳିବାକୁ ହେଲେ ନାଟକ ପାଇଁ ଏହା ଲୋଡ଼ାପଡୁଥିଲା । ତେବେ ନାଟ୍ୟସଂଳାପରେ ଯେତିକି କାବ୍ୟିକତା ଥିଲା, ତାହାର ପରିମାଣ ଦ୍ରୁତଗତିରେ ହ୍ରାସ ପାଇବାକୁ ଲାଗିଲା । ଆଧୁନିକ ନାଟକର ଇତିହାସ ହେଉଛି ପଦ୍ୟ ଉପରେ ଗଦ୍ୟର ବିଜୟର ଇତିହାସ । ପଦ୍ୟକୁ ବାଦ୍ ଦେଇ ଯେ କାବ୍ୟିକତାକୁ ବଜାୟ ରଖାଯାଇପାରେ, ସେତିକିମାତ୍ର ସ୍ୱୀକୃତି ପାଇଲା ନାହିଁ । ଆଜି ଏତେଦିନ ପରେ ଏହି ତ୍ରୁଟିପୂର୍ଣ୍ଣ ନିଷ୍ପତ୍ତିର ପ୍ରତିଧ୍ୱନି ଶୁଣିବାକୁ ମିଳୁଛି ନାଟ୍ୟକାର ମୋହିତ ଚଟ୍ଟୋପାଧ୍ୟାୟଙ୍କ ମନ୍ତବ୍ୟରେ । ସେ ଲେଖିଛନ୍ତି, "The theatre movement around us right now appears to be insensitive to poetry. Poetry has an important role in drama a strong and forceful role. Take Greek

Digitized by srujanika@gmail.com

dramatists– Euripides, Sophocles or our Kalidas or Shakespeare – shall we call them playwrights or poets ? or Brecht ? They reveal that there is a close connection between the theatre and poetry. There is no antagonism. They can help each other. A poem can help a playwright. Poetry can elevate an event and a character in a play to a different level altogether. But it needs a director who is sensitive to poetry to stage such a play where poetry works as an under current." (Contemporary Indian Theatre P. 30) ନାଟକ ପାଇଁ କାବ୍ୟିକତାର ପ୍ରୟୋଜନ ସମ୍ପର୍କରେ ଚଟ୍ଟୋପାଧ୍ୟାୟ ମହାଶୟ ଯାହା କହିଛନ୍ତି, ତାହା ପ୍ରଣିଧାନଯୋଗ୍ୟ । ନାଟକରେ ଏହାର ଭୂମିକା ସୁନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ । ତେବେ ଜଣେ କାବ୍ୟରସାମୋଦୀ ଅଭିଜ୍ଞ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକହିଁ ଏହାକୁ ଯଥାଯଥ ଭାବରେ ବ୍ୟବହାର କରି ତହିଁରୁ ପ୍ରତ୍ୟାଶିତ ଫଳଟି ସୃଷ୍ଟି କରିପାରିବ, ଏହାହିଁ ହେଉଛି ତାଙ୍କର ମତ । ଆମର ନାଟ୍ୟକାର ଓ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକମାନେ ଏ ଦିଗରେ ଦୃଷ୍ଟିଦେଲେ, ହୁଏତ ଏହାର ସୁଫଳ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ପାଖରେ ପହଞ୍ଚିପାରନ୍ତା ।

କାବ୍ୟିକତା ସହିତ ସଂଗୀତର ନିବିଡ଼ ସମ୍ପର୍କ ରହିଛି । ନାଟକରେ ଏହାର ପ୍ରୟୋଜନ ସମ୍ପର୍କରେ ଆମେ ଯଥାସ୍ଥାନରେ ଆଲୋଚନା କରିଛୁଁ । ତେବେ ମଝିରେ ନାଟକରୁ ଏହାକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣରୂପେ ବାଦ୍ ଦେଇଦିଆଗଲା । ଏଠାରେ ମଧ୍ୟ ସେଇ ଅନୁକରଣ ପ୍ରକ୍ରିୟା କାର୍ଯ୍ୟ କଲା । ତେବେ ବେଶୀ ଦିନ ସଂଗୀତକୁ ନାଟକଠାରୁ ଦୂରେଇ ରଖିହେଲା ନାହିଁ । ମନେରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ସଂଗୀତ ହେଉଛି ନାଟ୍ୟଭାଷାର ପ୍ରଧାନ ସାଧନ । ଶବ୍ଦର ସୁକୁମାର ଏବଂ ଲାଳିତ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ଗୁମ୍ଫନ ଏହି ଭାଷା ସୃଷ୍ଟିକରେ । ଶବ୍ଦର ସୂକ୍ଷ୍ମତମ ବ୍ୟବହାର ହେଉଛି ସଂଗୀତ । ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକରେ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି ପାଇଁ ସଙ୍ଗୀତର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଥିଲା । ଚରିତ୍ର ଏବଂ ଘଟଣାର ବିଶ୍ଳେଷଣ ପାଇଁ ମଧ୍ୟ ଏହା ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଛି । ଏ ବିଷୟରେ ନାଟ୍ୟକାର-ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ବି. ଭି. କରନ୍ତ (B. V. Karanth) କହନ୍ତି, "Music can interpret and sometimes it can do it more effectively than verbal language." ନାଟକ ପାଇଁ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଉପକାରୀ ଏହି ବସ୍ତୁଟିକୁ ଭୁଲିଯାଇ, ନାଟକର ଯେଉଁ କ୍ଷତି ହୋଇଛି, ତାହା ଆମର ଅନୁଭୂତିର କଥା । ବିଳମ୍ବରେ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଏହି ତ୍ରୁଟି ସୁଧରା ଯାଇଥିବାହିଁ ହେଉଛି ଆମ ପାଇଁ ଆଶ୍ୱାସନାର ବିଷୟ ।

ଏପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଆମେ ପରମ୍ପରାର କଥା ବହୁସ୍ଥାନରେ ଉଲ୍ଲେଖ କରିଆସିଛୁଁ । ବର୍ତ୍ତମାନ ପ୍ରଶ୍ନ ହୋଇପାରେ ଯେ, ଆମ ପରମ୍ପରାରେ ଏଭଳି କ'ଣ ଅଛି, ଯାହା ଆମକୁ ସାମ୍ପ୍ରତିକ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଆଧୁନିକ ହେବାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିବ ? ଏହାର ଉତ୍ତରରେ କେବଳ ଏତିକି କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ, ପୂର୍ବପୁରୁଷ ଦରିଦ୍ର ଥିଲେ ବୋଲି ତାଙ୍କୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିବା କୌଣସି ସଂସ୍କୃତିସମ୍ପନ୍ନ ବ୍ୟକ୍ତିର କାର୍ଯ୍ୟ ନୁହେଁ । ଯାହା ଥିଲା, ଯେମିତି ଥିଲା, ତାହା ଥିଲା ପୂରାପୂରି ଆମର ନିଜସ୍ୱ । ସେଥିରେ ଆଉ କୌଣସି ବିଦେଶୀର ହାତ ଲାଗି ନ ଥିଲା । ଏହା ଆମ ପାଇଁ କିଛି କମ୍ ଗୌରବର ବିଷୟ ନୁହେଁ । ଏ ବିଷୟରେ ଆମେ ପୂର୍ବରୁ କୁମାର ରାୟଙ୍କ ମନ୍ତବ୍ୟ ଉଦ୍ଧାର କରି ଆମର ସମୃଦ୍ଧ ପରମ୍ପରା

Digitized by srujanika@gmail.com

ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା ଦେଇସାରନ୍ତୁ । ସାମାଜିକ ଦୋଷ ତ୍ରୁଟି ଦୂର କରିବା ନିମନ୍ତେ ନାଟକ ଭଳି ଏକ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ମାଧ୍ୟମ ଅନ୍ତତଃ ଆମ ହାତପାଖରେ ଆଉ ନାହିଁ । ଆମର ଦୁଇ ଐତିହାସିକ ମହାକାବ୍ୟ (Epic) ରାମାୟଣ ଏବଂ ମହାଭାରତ ମଣିଷଚରିତ୍ରକୁ ଏଭଳି ପୁଙ୍ଖାନୁପୁଙ୍ଖ ଭାବରେ ଆମ ନିକଟରେ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରି ରଖିଯାଇଛି ଯେ, ବୋଧହୁଏ ଆଉ ନୂଆ କଥା ସେ ବିଷୟରେ କହିବା ଭଳି ନାହିଁ । ମିଥ୍ୟା ଉପରେ ସତ୍ୟର, ଅନ୍ୟାୟ ଉପରେ ନ୍ୟାୟର ବିଜୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ହେଉଛି ଏହି ଦୁଇ ମହାକାବ୍ୟର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଏହାର ଅଜସ୍ର ଚରିତ୍ର ସେମାନଙ୍କର ସବଳତା, ଦୁର୍ବଳତାର କାହାଣୀକୁ ସାମ୍ପ୍ରତିକ ପରିସ୍ଥିତିର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରାଯାଇପାରେ ଏବଂ ଏଥିପାଇଁ ଆମର ଲୋକନାଟ୍ୟ ଆଙ୍ଗିକର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇ, ସେଥିରେ ଅଭିନବତା ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇପାରେ । ନିକଟ-ଅତୀତରେ ବିଜୟ ତେନ୍ଦୁଲକରଙ୍କର 'ଘାସିରାମ କୋତୱାଲ', 'ସଖାରାମ ବାଇଣ୍ଡର', ଜବ୍ବାର ପଟେଲଙ୍କର 'ପଡଘମ୍' ଏବଂ ଗିରୀଶ କର୍ନାଡ୍ଙ୍କର 'ଯଯାତି', 'ନାଗମଣ୍ଡଳ' ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ ଏହି ରୀତିରେ ଲେଖାଯାଇ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଅଭିନନ୍ଦିତ ହୋଇଛି । ସଂସ୍କୃତ 'ମୃଚ୍ଛକଟିକମ୍' ନାଟକ 'ମିଟ୍ଟିକିଗାଡ଼ି' ନାମରେ ପାରମ୍ପରିକ ରୀତିରେ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇ କମ୍ ଲୋକପ୍ରିୟ ହୋଇନାହିଁ । 'ନାଗମଣ୍ଡଳ'ର ପ୍ରଶଂସା ତ ବିଦେଶରେ ମଧ୍ୟ ଶୁଣିବାକୁ ମିଳିଛି । ପୁରାଣ, କିଂବଦନ୍ତୀ, ଦନ୍ତକଥାରୁ ଏହାର କାହାଣୀ ଭାଗ ସଂଗୃହୀତ ହୋଇଛି ଏବଂ ଏହା ଅଭିନୀତ ହୋଇଛି ଲୋକନାଟକର ଆଙ୍ଗିକରେ । ଗିରୀଶ କର୍ନାଡ୍ ମଞ୍ଚନାଟକ ଓ ଲୋକନାଟକ ଏ ଉଭୟ ଶୈଳୀର ସମନ୍ୱୟ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ କହନ୍ତି, "There is no difference between the theatre convention of classical drama and those of folk drama. The principles that govern their dramatic aesthetic are the same" ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକର ସୂତ୍ରଧାର ଏବଂ ଲୋକନାଟକର 'ଭାଗବତ' ମଧ୍ୟରେ ପରିକଳ୍ପନାଗତ କୌଣସି ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ନାହିଁ । ଏ ଉଭୟଙ୍କୁ ମଧ୍ୟ ଆମ ଆଧୁନିକ ନାଟକରେ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇପାରେ । ବସ୍ତୁତଃ କୌଣସି କୌଣସି ନାଟ୍ୟକାର ଏହା କହିଛନ୍ତି ମଧ୍ୟ । ଗୋଟିଏ ନାଟକ ସଫଳ ହୁଏ ଯଦି ଏଥିରେ 'ନାଟକୀୟତା ' ପ୍ରଚୁର ପରିମାଣରେ ଥାଏ । ଏ ମନ୍ତବ୍ୟ ହେଉଛି କରନ୍ଥ ମହୋଦୟଙ୍କର । ନାଟକର ସଫଳତା ପାଇଁ "Enough theatricacity"ର କଥା କହିସାରିବା ପରେ ସେ କହିଛନ୍ତି, Theatricality is theatre language, which is not a verbal language." ଏହି 'ଥିଏଟର ଲାଙ୍ଗୁଏଜ୍' ସୃଷ୍ଟି କରିବା ଦାୟିତ୍ୱ ହେଉଛି, ତାଙ୍କ ମତରେ ନାଟକର ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର । କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ ଯେ, କରନ୍ଥ ଏଠାରେ ନାଟ୍ୟସଂଳାପ କଥା କହୁନାହାନ୍ତି । ସେ କହୁଛନ୍ତି, ଏଭଳି ଏକ ଭାଷାର କଥା, ଯାହା ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଆଙ୍ଗିକ, ସାତ୍ତ୍ୱିକ ଏବଂ ଆହାର୍ଯ୍ୟ ଅଭିନୟମାଧ୍ୟମରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ପହଞ୍ଚାଇଦେବେ । ଅଭିନେତାର ଅଭିନୟ-ମାଧ୍ୟମରେ ଦର୍ଶକ ଏହି ଭାଷାକୁ ବୁଝିନିଏ । ସେ ଭାଷା ଉଚ୍ଚାରିତ ହୁଏ ନାହିଁ ସତ୍ୟ, ମାତ୍ର ଶିଳ୍ପର ଭାଷା । ଆମର ଲୋକନାଟକରେ ଏ ଧରଣର ଭାଷାର ପ୍ରଚୁର ପ୍ରୟୋଗ ରହିଛି । 'ଯକ୍ଷଗାନ' ଅଭିନୟରେ ନୃତ୍ୟର ଏକ ବିଶେଷ ଭଙ୍ଗୀରେ ମୃତ୍ୟୁ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଏ । ନାଚ ଶେଷରେ ଚରିତ୍ର ମଂଚ ଉପରେ ପଡ଼ିଯାଏ ଏବଂ ଏଇଥିରୁ ତାହାର ମୃତ୍ୟୁ ହେଲା ବୋଲି ଦର୍ଶକ

Digitized by srujanika@gmail.com

ବୁଝିଯାଆନ୍ତି । କିଛିକ୍ଷଣ ପରେ ସେ ନିଜେ ଉଠି ଅନ୍ତରାଳକୁ ଚାଲିଯାଏ । ଏଥିରେ ଦର୍ଶକମାନେ ହସନ୍ତି ନାହିଁ; କାରଣ ନାଟକର ଏହି ଅନୁଚ୍ଚାରିତ ଭାଷା ସହିତ ସେମାନେ ପରିଚିତ । ପକ୍ଷାନ୍ତରେ ବାସ୍ତବବାଦୀ ପ୍ରଦର୍ଶନ ନାମରେ ବେଳେବେଳେ ଏଭଳି ମୃତ୍ୟୁଦୃଶ୍ୟର ଆୟୋଜନ କରାଯାଏ; ଯାହା ଦେଖି ଦର୍ଶକ ସ୍ମେରମୁଖ ହୋଇଉଠେ । ବେଶୀ ଦୂରକୁ ଯିବା ପ୍ରୟୋଜନ ନାହିଁ; ଯେକୌଣସି ଏକ ହିନ୍ଦୀ ଚଳଚ୍ଚିତ୍ରରେ ଏଇଭଳି ଦୃଶ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିବ । ଇଣ୍ଡୋନେସିଆର ରାମାୟଣ କାହାଣୀରେ ଆଲୋକର ରଙ୍ଗ ବଦଳାଇ ଦିଆଯାଇ ମୃତ୍ୟୁ ସୂଚିତ ହୁଏ । ନୀଳବର୍ଣ୍ଣ ହେଉଛି ସେଠାରେ ମୃତ୍ୟୁର ବର୍ଣ୍ଣ । ଏଠାରେ ଅଭିନେତାକୁ ମଂଚରେ ପଡ଼ିବାକୁ ହୁଏ ନାହିଁ । ସେମିତି ପୌରାଣିକ କିମ୍ବା ଐତିହାସିକ ନାଟକରେ ଯୋଦ୍ଧାର କିରୀଟ, ଖଡ୍ଗ ଇତ୍ୟାଦି ମଂଚରେ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇ ମୃତ୍ୟୁର ସୂଚନା ଦିଆଯାଏ । ନାଟକ ଏଇଭଳି ଭାଷା ନିଜପାଇଁ ତିଆରି କରିବା କଥା । ନାଟକର ଏହି ଭାଷା କଥିତ-ଭାଷା ଭଳି ଅର୍ଥବହ । କହିବାକୁ ଗଲେ ନୀରବତା ସାହାଯ୍ୟରେ ଏହାଦ୍ୱାରା ଅଧିକ କଥା କୁହାହୋଇଯାଏ । କାଳିଦାସଙ୍କର ଶକୁନ୍ତଳା ନାଟକ କଥା ନିଆଯାଉ । ଶକୁନ୍ତଳା ଆଶ୍ରମ ବୃକ୍ଷରେ ଜଳଦାନ କରୁଥିବା ସମୟରେ ଭ୍ରମରଦ୍ୱାରା ଆକ୍ରାନ୍ତ ହେଉଛନ୍ତି । ଏଥିପାଇଁ ମଂଚରେ ପ୍ରକୃତ ଭ୍ରମରଟିଏ ବ୍ୟବହାର କରିବା କେବଳ ଦୁଃସାଧ ନୁହେଁ ଅସାଧ ମଧ । ଅଭିନେତ୍ରୀଙ୍କୁ କେବଳ ଆଙ୍ଗିକ ଓ ବାଚିକ ଅଭିନୟ ସାହାଯ୍ୟରେ ଏହି ଦୃଶ୍ୟଟିକୁ ଦେଖାଇବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଏହା ପୁଣି ଏଭଳି ହେବ, ଯାହା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ମନରେ ପ୍ରତ୍ୟୟ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରିବ । ସେମିତି ରଥାରୂଢ଼ ଦୁଷ୍ମନ୍ତ ମୃଗ ପଛରେ ଧାଇଁବାର ଦୃଶ୍ୟ । ମଞ୍ଚରେ ଏହା ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଅଭିନୟହିଁ ହେଉଛି ଏଠାରେ ଏକମାତ୍ର ଉପାୟ; ଯାହା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ପ୍ରକୃତ ଦୃଶ୍ୟଟିକୁ ରୂପାୟିତ କରିବ । ଅବଶ୍ୟ ଏସବୁ ହେଉଛି ପ୍ରକୃତରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକର ଦାୟିତ୍ୱ । ଅଭିନୟକୁ କିଭଳି ବାସ୍ତବ କରାଯାଇପାରିବ, ସେ ବିଷୟରେ ସେ ଚିନ୍ତା କରିବେ । ତେବେ ଏଥିପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ମଧ କିଛି ଦାୟିତ୍ୱ ଥାଏ । ସେଇଥିପାଇଁ ନାଟକକୁ କୁହାଯାଏ 'ଦ୍ୱିଜ', ଅର୍ଥାତ୍ ଦୁଇଥର ଜନ୍ମ ନେଇଥିବା ବ୍ୟକ୍ତି ବା ବସ୍ତୁ । ଏ ବିଷୟରେ ନାଟ୍ୟକାର ମହେଶ୍ ଏଲ୍‌କୁଞ୍ଚୱାର ଯଥାର୍ଥରେ କହିଛନ୍ତି, "Theatre is often seen in this Brahminic way of being born twice – one when it is written – the soul is born and the second time when it is performed – given a body when it finds its path." ନାଟ୍ୟକାର ନାଟକରେ ଆତ୍ମା ସୃଷ୍ଟି କରନ୍ତି; ମାତ୍ର ଅଭିନୟ ଦିଏ ଏହାକୁ ଶରୀର – ଶରୀରହୀନ ଆତ୍ମା ସ୍ଥାଣୁ, ଅଚଳ । ତେଣୁ ନାଟକ ପାଇଁ ଅଭିନୟର ଗୁରୁତ୍ୱ ଯୁଗେ ଯୁଗେ ସ୍ୱୀକୃତ ହୋଇ ଆସିଛି ।

ନାଟକର 'ଗଢ଼ଣ' (form) କେମିତି ହେବ, ଏ ବିଷୟରେ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିତ୍‌ମାନେ ନିୟମ ବାନ୍ଧିଦେଇଛନ୍ତି । ଭରତ ନାଟକର ବିଭାଗୀକରଣ, ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଙ୍କର ବିଷୟ, ବିଷୟ ଉପସ୍ଥାପନର ଶୈଳୀ, କାହାଣୀର ବିଭାଗୀକରଣ, ବୃତ୍ତ ପରିକଳ୍ପନାର କୌଶଳ, ଚରିତ୍ର ଉପସ୍ଥାପନର ନିୟମ ସମ୍ପର୍କରେ ଏତେ ପୁଙ୍ଖାନୁପୁଙ୍ଖ ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି ଯେ, ଏ ବିଷୟରେ ନୂଆ କରି କିଛି କହିବାର ନାହିଁ । ନାଟକ ସମ୍ପର୍କୀୟ ଯେକୌଣସି ପ୍ରଶ୍ନର ଉତ୍ତର ଖୋଜିଲେ 'ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର'ରୁ ନିଶ୍ଚୟ ମିଳିବ ।

Digitized by srujanika@gmail.com

କେବଳ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ରୁଚି ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଏହା ବର୍ତ୍ତମାନ କି ଭଳି ଗ୍ରହଣୀୟ ହେବ, ତାହା ବିଚାର୍ଯ୍ୟ । ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ମଧ୍ୟ ଅଭିନୟ ସମ୍ପର୍କରେ କିଛି କମ୍ କଥା କହିନାହାନ୍ତି । ସେ ସଂକ୍ଷେପରେ ଯାହା କହିଛନ୍ତି, ପରବର୍ତ୍ତିକାଳରେ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିତ୍‌ମାନେ ତହିଁରୁ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଶବ୍ଦ ବାଛି ନେଇ ତା' ଉପରେ ମହାଭାରତମାନ ଲେଖି ଥୋଇଛନ୍ତି । ଗଢ଼ଣ ସମ୍ପର୍କରେ ଉଭୟେ ନିଜ ନିଜ ସମୟରେ ଯାହା କହିଥିଲେ, ସେଥିରେ ସେଇ ସମୟର ସ୍ପନ୍ଦନଟି ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ପରିବର୍ତ୍ତିତ ସମୟର ପ୍ରୟୋଜନ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହା ନ ବଦଳିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ ।

ଆଧୁନିକ ଭାରତୀୟ ନାଟକ ଯେଉଁ 'ଫର୍ମ'ଟିକୁ ତାହାର ସୃଷ୍ଟି-ଲଗ୍ନରେ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଥିଲା, ସେଇଟି ବିଦେଶୀ – ସେକ୍ସପିୟରଙ୍କ ନାଟକର ଗଢ଼ଣହିଁ ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । ପୁଣି ଯେତେବେଳେ ଅନ୍ୟୂନ ଶହେ ବର୍ଷ ପରେ ଏହାକୁ ବଦଳାଇବାର ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠିଲା, ସେତେବେଳେ ମଧ୍ୟ ଆମର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ସେଇ ବିଦେଶ ଆଡ଼େ ଆଖି ପକାଇଲେ । ବିଦେଶୀ ବସ୍ତୁର ଆକର୍ଷଣ ଏମିତି । ସେଇଥିପାଇଁ ଅଶୀ ଦଶକରେ ଆମକୁ ମିଳିଲା ସେ ଦେଶର ପ୍ରଖ୍ୟାତ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଗ୍ରୋଟୋସ୍କିଙ୍କର ପ୍ରଶଂସାପତ୍ର : "That sort of thing is being done in every college in America. I am surprised that the form alone should so excite Indian audiences, when there is no major ideology behind it." (Sunday – 26.2.80.p.42) ଗ୍ରୋଟୋସ୍କି ବିଦେଶୀ ଲୋକ । ସେ ଏହି ସବୁ ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ଭାରତୀୟ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ମନୋଭାବ ଜାଣି ନ ଥିବେ କିମ୍ବା ଯେଉଁମାନଙ୍କଠୁଁ ଜାଣିଥିବେ, ସେମାନେ ଭାରତୀୟ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ପାଞ୍ଚଶତାଂଶ ମାତ୍ର । ପଞ୍ଚାନବେ ଭାଗ ଦର୍ଶକ କୌଣସି କାଳରେ ଏହାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନାହାନ୍ତି । ଏହି ତଥ୍ୟ ଚିରକାଳ ପାଇଁ ତାଙ୍କର ଅଜ୍ଞାତ ରହିଗଲା । ଦୁର୍ଭାଗ୍ୟକୁ ସେ ଯେଉଁ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଦେଖିଲେ, ସେଗୁଡ଼ିକ ଏ ଦେଶର ପ୍ରତିନିଧିଶ୍ରେଣୀୟ ନାଟକ ବୋଲି ତାଙ୍କୁ ଧାରଣା ଦିଆଗଲା ଏବଂ ତାହାର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଦେଶର ପ୍ରଥମ ଶ୍ରେଣୀର ନାଟ୍ୟକାର ବୋଲି ତାଙ୍କର ବିଶ୍ୱାସ ହୋଇଥିବ । ଆକାଡ଼େମିକ୍ ସ୍ୱୀକୃତିଦୃଷ୍ଟିରୁ ତାଙ୍କର ଏ ବିଶ୍ୱାସ ଅମୂଳକ ନୁହେଁ ମଧ୍ୟ । ତେବେ ଗିରୀଶ୍ କର୍ନାଡ଼, ବିଜୟ ତେନ୍ଦୁଲକର, ମୋହନ ରାକେଶ୍ ପ୍ରଭୃତିଙ୍କର ସେ ସମୟକୁ ପ୍ରକାଶିତ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ସେ ଦେଖିବାକୁ ପାଇଥିଲେ, ନିଶ୍ଚୟ ଏଭଳି ଏକ ମନ୍ତବ୍ୟ କରିଯାଇ ନ ଥାନ୍ତେ । ଗ୍ରୋଟୋସ୍କି ଶୁଣିଥିବେ, ଭାରତ ଏକ ମହାନ୍ ଦେଶ । ଏହାର ଏକ ସମୃଦ୍ଧ ପରମ୍ପରା ରହିଛି ଏବଂ ମୁନିଋଷିମାନେ ଭାରତୀୟ ସଂସ୍କୃତିକୁ ଏଭଳି ରୂପରେ ଗଢ଼ିଯାଇଛନ୍ତି ଯେ, ଆଦର୍ଶକୁ ଛାଡ଼ି ଭାରତୀୟମାନେ ପାଦେ ଚାଲନ୍ତି ନାହିଁ । ତାହା ବଦଳରେ ସେ ଯେତେବେଳେ ସେ ଦେଶର ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଦର୍ଶନର ଚର୍ବିତ-ଚର୍ବଣ ରୂପ ଦେଖିଲେ, ତାଙ୍କୁ ହତାଶ ଲାଗିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ତାଙ୍କୁ ଜଣା ନ ଥିଲା, ସ୍ୱାଧୀନତା ପରେ ଏ ଦେଶ ବିଶ୍ୱମାନବିକତାର ମହାସ୍ରୋତରେ ନିଜକୁ ସାମିଲ କରିବାକୁ ବ୍ୟଗ୍ର ହୋଇପଡ଼ି ନିଜର ସତ୍ତାଟିକୁ ଏପରି ହଜାଇ ଦେଇଥିଲା ଯେ, ତହିଁରେ ଭାରତୀୟତାର ଲେଶମାତ୍ର ଚିହ୍ନ ନ ଥିଲା । ସେଇଥିପାଇଁ କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ, ସୃଷ୍ଟି ଲଗ୍ନରୁ ଆଜିପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଆଧୁନିକ ଭାରତୀୟ ନାଟକର ଯେଉଁ ବିକାଶ ହୋଇଛି, ତାହାର ଗତି ନିତାନ୍ତ ମନ୍ଥର

Digitized by srujanika@gmail.com

ଏବଂ ବିଶ୍ୱନାଟ୍ୟ-ସାହିତ୍ୟକୁ ଏହାର ଅବଦାନ ଏପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଶୂନ୍ୟ ହୋଇରହିଛି ।

ନିଜ ଦେଶ ଭିତରେ ଆମର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ନିଜ ସମ୍ପର୍କରେ ବେଶ୍ ସୋଚ୍ଚାର । ପ୍ରଚାରଧର୍ମିତା ଯୁଗୀୟ ପ୍ରବୃତ୍ତି ହୋଇଥିବାରୁ ଏଥିରେ କାହାରି କିଛି କହିବାର ନାହିଁ । ମାତ୍ର ସ୍ୱର ତୁଳନାରେ କୃତିତ୍ୱ ଯଦି ସେଇଭଳି ଉଚ୍ଚ ହୋଇଥାଆନ୍ତା, ତେବେ ବିଶ୍ୱଦରବାରରେ ଆମର ସମ୍ମାନ ନିଶ୍ଚୟ ବଢ଼ିଥାଆନ୍ତା । କେବଳ ନାଟକ ନୁହେଁ, ଭାରତୀୟ ସାହିତ୍ୟ ବର୍ତ୍ତମାନ ଚାହୁଁଛି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାରତୀୟ ଭାବ । ଏହାକୁ ନେଇ ଯେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ କାମ କରା ନ ଯାଉଛି, ସେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଆମର ଗର୍ବ କରିବାର କିଛି ନାହିଁ । ଭାରତୀୟ ନାଟକରେ 'Indian ethos' ଏପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ମଧ୍ୟ ଦୁର୍ମିଳ ହୋଇ ରହିଛି । ମନେରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ବିଦେଶୀମାନେ କାଳିଦାସଙ୍କର ଏକ ସାଧାରଣ ପ୍ରେମ- ପ୍ରତାରଣା କାହାଣୀକୁ ନେଇ ଲିଖିତ ନାଟକ, 'ଶକୁନ୍ତଳା'କୁ ଉଚ୍ଛ୍ୱସିତ ପ୍ରଶଂସା କରିଥିଲେ; ଏବେ ମଧ୍ୟ କରୁଛନ୍ତି । ଭାରତୀୟ ମନୀଷାର ଜ୍ୱଳନ୍ତ ସ୍ୱାକ୍ଷର 'ଏବଂ ଇନ୍ଦ୍ରଜିତ୍' କିନ୍ତୁ ସେମାନଙ୍କୁ ଆକୃଷ୍ଟ କରିନାହିଁ । ଗୋଟିକର ସମ୍ପଦ ହେଉଛି ଏହାର 'ଭାରତୀୟତା' 'Indian ethos'; ଅନ୍ୟଟି ଗଢ଼ିଉଠିଛି, ସେ ଦେଶର ଏକ ଚର୍ବିତ-ଚର୍ବିଣ ଭାବକୁ ଆଶ୍ରୟ କରି ।

ଯାହା ହେଉ, ଭାରତୀୟ ନାଟକ ହେବ ଅଙ୍ଗରେ, ଆତ୍ମାରେ, ଚିନ୍ତାରେ, ରୂପରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାରତୀୟ – ଏହାହିଁ ତା'ର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଭାବମୂର୍ତ୍ତି ପ୍ରତିଷ୍ଠାରେ ସହାୟକ ହେବ । ଏଥିପାଇଁ ପ୍ରୟୋଜନ ହେଲେ ଲୋକନାଟକର ସହାୟତା ନିଆଯାଉ । ବିଶାଳ ଏଇ ଉପମହାଦେଶର ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରାନ୍ତରେ ଏବେ ମଧ୍ୟ ଲୋକନାଟକର ଅଜସ୍ର ବିଭାଗ ରହିଛି ଯାହାର ଆବେଦନ ଆଦୌ କମ୍ ନୁହେଁ । ହୋଇପାରେ, ନାଟକର ଚିରାଚରିତ ପଥ ତ୍ୟାଗକରି ଏହାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିବା ଏକ କଷ୍ଟକର ବ୍ୟାପାର । ଏହାର ଗଢ଼ଣ ଭିତରେ ଆମର ସମସାମୟିକ ଚିନ୍ତାକୁ ରୂପ ଦେବା ପ୍ରଥମେ ଅସମ୍ଭବ ମନେହୋଇପାରେ; ମାତ୍ର ଅଭ୍ୟାସରେ ପଡ଼ିଗଲେ ଆଉ ଏଇ କଠିନତା ରହିବ ନାହିଁ । ଧରିନିଆଯାଉ, ଏହା ଆମର ନାଟ୍ୟକର୍ମୀମାନଙ୍କ ପ୍ରତି ଏକ ଆହ୍ୱାନ । ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଚିନ୍ତା କରନ୍ତୁ, ନିର୍ଦ୍ଦେଶକମାନେ ଅନୁଧ୍ୟାନ କରନ୍ତୁ ଏବଂ ଅଭିନେତାମାନେ ବିଚାର କରନ୍ତୁ । ଅଭିନେତ୍ରୀ ନିର୍ଦ୍ଦେଶିକା ବିଜୟା ମେହେଟ୍ଟା (Vijaya Mehta)ଙ୍କ ମତରେ, "The stronger the form. the harder the actors have to work, so that the whole thing does not degenerate into a drill." ଆମର ଅଭିନେତାମାନେ ନିଶ୍ଚୟ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ଏବଂ ସେମାନେ ନିଶ୍ଚୟ ଏହାକୁ ରୂପାୟିତ କରିପାରିବେ । ଏତେ ଦିନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଆମେ ବିଦେଶୀ ନାଟକର ଦେଶୀ ରୂପ ଦେଖି ଆସିଲେ; ପରପାଦ ଉପରେ ଭରାଦେଇ ବାହାରର ଦୁନିଆକୁ ଦେଖିଲେ । ବର୍ତ୍ତମାନ ନିଜ ଗୋଡ଼ରେ ଠିଆହେବାର ସମୟ ଆସିଯାଇଛି । ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟକାର, ଭାରତର ଚିନ୍ତା-ଚେତନାକୁ ନେଇ, ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାରତୀୟ ରୀତିରେ ଭାରତୀୟମାନଙ୍କ ପାଇଁ ନାଟକ ଲେଖନ୍ତୁ । ସେ ଦେଶର ପଣ୍ଡିତମାନେ ନିନ୍ଦା କରନ୍ତୁ; ମାତ୍ର ଏ ବାଟ ହେବ ଆମର; ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପରେ ଆମରି ଦ୍ୱାରା ପ୍ରସ୍ତୁତ । ନିଜ ବାଟରେ ନିଜେ ଚାଲିବାର ଯେଉଁ ଗୌରବ, ସେଇ ଗୌରବରୁ ଆମକୁ କେହି ବଂଚିତ କରିପାରିବେ ନାହିଁ । ଆମେ ସେହି ସୁଦିନକୁ ଅପେକ୍ଷା କରିବୁଁ ।

□□□

Digitized by srujanika@gmail.com

ଷଷ୍ଠ ଅଧ୍ୟାୟ

ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟ ଶୈଳୀରେ ବିଭିନ୍ନ 'ବାଦ'

ଉପସ୍ଥାପନ ରୀତିର ଭିତ୍ତିରେ ନାଟକକୁ କେତେଗୁଡ଼ିଏ ବିଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇଥାଏ । ରଚ୍‌ନାର ରୀତି ବା ଶୈଳୀକୁ ଆଖିରେ ରଖି ଏହି ବିଭାଗ କରାଯାଏ । ରଚ୍‌ନାର କେତେକ ବିଶେଷ ଦିଗ ଏହାର ନିୟାମକ ହୁଏ । ବିଭାଗ ଯେତେ ହେଉ ନା କାହିଁକି, ରୀତିମାତ୍ରେହିଁ ହେଉଛି ଉପସ୍ଥାପନାର ଉପାୟବିଶେଷ । ଏହି ଉପସ୍ଥାପନାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ହେଉଛି ବ୍ୟକ୍ତିଜୀବନର ପାରସ୍ପରିକ ସମ୍ପର୍କର ଭିତ୍ତିରେ 'ଜୀବନର ସମାଲୋଚନା' (Criticism of life) କରିବା ଏବଂ ରୀତିର ରୂପଟି ନିର୍ଭର କରେ କେତେବେଳେ ଶିଳ୍ପୀଙ୍କର ଏବଂ କେତେବେଳେ ଅବା ପ୍ରକାଶ୍ୟ ବିଷୟବସ୍ତୁର ପ୍ରକୃତି ଉପରେ । ପ୍ରଥମେ ଶିଳ୍ପୀଙ୍କ କଥା ଧରାଯାଉ । ସେ ଯଦି 'ଭାବବାଦୀ' ହୋଇଥିବେ ଏବଂ ତାଙ୍କର ବକ୍ତବ୍ୟ-ପ୍ରକାଶର ମାଧ୍ୟମ ହୋଇଥିବ ସୂଚନାତ୍ମକ, ତେବେ ସ୍ୱାଭାବିକ କାରଣରୁ ଶିଳ୍ପରୂପରେ ବାସ୍ତବତା ବୋଲି କିଛି ସ୍ଥାନ ପାଇବା କଷ୍ଟକର ହୋଇପଡ଼ିବ । ପ୍ରକୃତିଦୃଷ୍ଟିରୁ ନାଟକ ରୋମାଣ୍ଟିକ ଭାବଧାରାସମନ୍ୱିତ ହୁଏ ଏବଂ ନାଟ୍ୟ ଚରିତ୍ର ରୂପକ କିମ୍ବା ପ୍ରତୀକ ମାଧ୍ୟମରେ ନିଜକୁ ବ୍ୟକ୍ତ କରିବାରେ ଅଧିକ ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦ ହୁଅନ୍ତି । ସେମିତି ବିଷୟବସ୍ତୁର ପ୍ରକୃତି ମଧ୍ୟ ସବୁବେଳେ ଏକାଭଳି ହୁଏ ନାହିଁ । କେତେବେଳେ ଏହା ଅରୂପ (Abstract) ତ କେତେବେଳେ ରୂପାନ୍ୱିତ (Concrete) । ପୌରାଣିକ କାହାଣୀ ହେଉଛି ରୂପାନ୍ୱିତ । ଐତିହାସିକ କାହାଣୀ ଏବଂ କେତେକ ସାମାଜିକ କାହାଣୀ ମଧ୍ୟ ଏଇ ବାଟରେ ଚାଲେ । ଏଥିରେ ସ୍ଥାନପାଉଥିବା ଘଟଣା ସମ୍ଭବ ବା ସମ୍ଭାବ୍ୟ ହୋଇପାରେ । ଅରୂପ ବା ଆବ୍‌ଷ୍ଟ୍ରାକ୍ଟ ବିଭାଗରେ ନାନା ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଅନୁଭୂତି ଓ ତତ୍ତ୍ୱ—ଯାହାର କୌଣସି ରୂପ ନାହିଁ —ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଏଥିରେ ଭାବର ଅଭିବୃଦ୍ଧି ନିମନ୍ତେ ଶିଳ୍ପୀଙ୍କୁ ନୂତନ ଏକ ରୂପ ଜଗତ୍ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିବାକୁ ହୁଏ । ଭାବ ଯେଉଁଠି ଐତିହାସିକ କିମ୍ବା ସାମାଜିକ ଘଟଣାର ଆଧାରରେ ପ୍ରକାଶିତ ହୁଏ, ସେଠାରେ ଶିଳ୍ପୀ ବାସ୍ତବ ଅଥବା ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ରୀତିର ଅବଲମ୍ବନ କରନ୍ତି । ତେବେ ତାହା ଯେଉଁଠାରେ ସମ୍ଭବ ହୁଏ ନାହିଁ, ସେଠାରେ ଶିଳ୍ପୀଙ୍କୁ ବାଧ୍ୟ ହୋଇ ରୂପକ କିମ୍ବା ସାଂକେତିକ ରୀତିର ଅବଲମ୍ବନରେ ଉପସ୍ଥାପନା କାର୍ଯ୍ୟ ଶେଷ କରିବାକୁ ହୁଏ ।

ତତ୍ତ୍ୱକୁ ରୂପକ (Allegory) ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକାଶ କରିବାର ରୀତିଟି ବେଶ୍ ପୁରୁଣା । ପ୍ଲେଟୋଙ୍କଠାରେ ତଥା ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ ୟୁରୋପର ସାହିତ୍ୟ-କର୍ମରେ ମଧ୍ୟ ଖ୍ରୀଷ୍ଟଧର୍ମର ତତ୍ତ୍ୱ ପ୍ରକାଶ ନିମନ୍ତେ ଏହି ରୀତିଟି ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଥିବାର ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଦାନ୍ତେଙ୍କ 'ଡିଭାଇନ୍ କମେଡ଼ି'

Digitized by srujanika@gmail.com

ହେଉଛି ଏହାର ଏକ ଚମତ୍କାର ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ । ପୁଣି ସେ ଦେଶର 'ମୋରାଲିଟୀ ପ୍ଲେ'ଗୁଡ଼ିକ ଆଲୋଚକ ନିକଲ୍‌ଙ୍କ ମତରେ, " In the moralities all the persons introduced upon stage are abstract figures most of them representing vices and virtues." ନାଟକରେ ରୂପକ ରୀତିର ପ୍ରୟୋଗ ସମ୍ପର୍କରେ ନିକଲ ମହାଶୟ ଖୁବ୍ ଉଚ୍ଚ ମତ ପୋଷଣ କରୁ ନ ଥିଲେ । କାରଣ ଏହାକୁ ସେ ନାଟକର 'ପଶ୍ଚାଦପସରଣ' ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କର ବକ୍ତବ୍ୟ ହେଉଛି ଯେ, ନାଟକ ମୂଳତଃ ହେଉଛି ରସର ସାହିତ୍ୟ କୌଣସି ତତ୍ତ୍ୱ ବା ଉପଦେଶ ପ୍ରଚାରର କ୍ଷେତ୍ର ନୁହେଁ । ସେଠାରେ 'ଭାବ' ଯାହା ହେଉ ନା କାହିଁକି, ତାକୁ ବ୍ୟକ୍ତି ସମ୍ପର୍କର ଏବଂ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର କ୍ଷେତ୍ରରେ ପରିଣତ କରିବାକୁ ହେବ । ଏଥିପାଇଁ ଉପଯୁକ୍ତ ପରିସ୍ଥିତି, ଯଥାଯଥ ଚରିତ୍ର ଏବଂ ସେମାନଙ୍କର ବାସ୍ତବ ବ୍ୟବହାର ଇତ୍ୟାଦି ଦରକାର । ପ୍ରତୀକବାଦୀ ନାଟକରେ ଏସବୁ ଏତେ ସୂଚନାତ୍ମକ ରୂପରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରନ୍ତି ଯେ, ସେସବୁକୁ ବୁଝିବା ପାଇଁ ଅନେକ ସମୟ ଲାଗିଯାଏ ଏବଂ ଏଥିରେ ରସବୋଧ ବ୍ୟାହତ ହୁଏ । ଭରତ ଠିକ୍ ଏଇ କଥା କହିଥିଲେ ଅଢ଼େଇ ହଜାର ବର୍ଷ ପୂର୍ବେ । ଏଇ ମତର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଆବସର୍ଡ ନାଟକଗୁଡ଼ିକୁ ଯଥାର୍ଥ ନାଟକର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ଦିଆଯିବା କ୍ଷେତ୍ରରେ ଅସୁବିଧା ହେବ ଏବଂ ଏଗୁଡ଼ିକ ଅଳ୍ପ ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ବିଲୁପ୍ତ ହୋଇଯିବାର ମୁଖ୍ୟ କାରଣ ହେଉଛି ଏହାର ତାତ୍ତ୍ୱିକତା ଏବଂ ଅତି ସୂଚନାତ୍ମକତା । ଯାହାହେଉ, ରୀତିଦୃଷ୍ଟିରୁ ନାଟକର ଯେଉଁ ବିଭାଗ କରାଯାଇଛି, ସେଥିରେ ବାସ୍ତବବାଦୀ (Realistic) ସ୍ୱଭାବବାଦୀ (Naturalistic), ରୂପକ (Allegorical), ସାଂକେତିକ (Symbolic), ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ (Expressionistic), ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦୀ (Existentialistic) ପ୍ରଭୃତି ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ । ଏଥିରୁ କେତେକ ଶୈଳୀ ସମ୍ପର୍କରେ ଆମେ ଆଲୋଚନା କରିବା । ତେବେ ତା' ପୂର୍ବରୁ ଗୋଟିଏ କଥା ସ୍ପଷ୍ଟ କରିଦେବା ଉଚିତ ଯେ, ଶୈଳୀ ଯାହା ହେଉ ନା କାହିଁକି, ନାଟକର ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଙ୍କର କ୍ରିୟା-ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଏଭଳି ହେବା ଆବଶ୍ୟକ, ଯାହା ଦେଖିଲେ ହୃଦ୍‌ବୋଧ ହେବ ଯେ, ଆମେ କୌଣସି ତତ୍ତ୍ୱକଥା ଶୁଣୁନାହୁଁ, ଜୀବନର ଏକ ବାସ୍ତବ ଚିତ୍ର ଆମ ଆଗରେ ଭାସିଯାଉଛି । ନାଟକର ସଫଳତା ପାଇଁ ଏହା ଅତ୍ୟନ୍ତ ଜରୁରୀ ।

(କ) ପ୍ରତୀକ ବାଦ (Symbolism)

କୌଣସି ଏକ କଥାକୁ ସିଧାସଳଖ ନ କହି ତାହାକୁ ଯଦି କିଛି ପୂର୍ବଦୃଷ୍ଟ ବସ୍ତୁ ବା ଘଟଣା ସହ ତୁଳନା କରି ପ୍ରକାଶ କରାଯାଏ, ତାହାହେଲେ ତାହା ପାଠକ ବା ଶ୍ରୋତାକୁ ବେଶ୍ ପ୍ରଭାବିତ କରିଥାଏ । ଭାରତୀୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଏଥିପାଇଁ ଶବ୍ଦାଳଙ୍କାର ଓ ଅର୍ଥାଳଙ୍କାରର ସାହାଯ୍ୟ ନିଆଯାଇଥାଏ । ଏଥିପାଇଁ ତିନୋଟି ଅର୍ଥ ଯଥା— ଅଭିଧା, ଲକ୍ଷଣା ଓ ବ୍ୟଞ୍ଜନାର ଆଗମ ହୁଏ । ସାହିତ୍ୟରେ ସାଧାରଣତଃ ବସ୍ତୁଜଗତ୍‌ର ରୂପାୟନ କରାଯାଇଥାଏ । ଏହାର ଯଥାଯଥ ଏବଂ ବାସ୍ତବ ବର୍ଣ୍ଣନା ପାଠକ ବା ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ କରିଥାଏ । ବାସ୍ତବତା ସହିତ 'ଅଭିଧା ଅର୍ଥ'ର ସମ୍ପର୍କ ବେଶ୍ ନିବିଡ଼ । ମାତ୍ର ସ୍ରଷ୍ଟା ମାତ୍ରେହିଁ ହେଉଛନ୍ତି କଳ୍ପନାବିଳାସୀ । ବାସ୍ତବବାଦ ମଧ୍ୟରେ ଦୀର୍ଘକାଳ ବାନ୍ଧି ହୋଇ ରହିବା ସେମାନଙ୍କ ପକ୍ଷରେ ସମ୍ଭବ ହୁଏ ନାହିଁ । ଚିନ୍ତାର ଗଭୀରତା ମଧ୍ୟରେ ସମୟ-ସମୟରେ ସ୍ରଷ୍ଟା ଏଭଳି ଏକ ଅତୀନ୍ଦ୍ରିୟ ଲୋକର ଦର୍ଶନ କରନ୍ତି, ଯାହା ସହିତ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଚିରାଚରିତ ବସ୍ତୁଜଗତ୍‌ର କୌଣସି ସମ୍ପର୍କ ନ ଥାଏ । ବାହାରର ଏଇ ଧୂଳିମାଟିର ଦୁନିଆ ସେଇ ଅତୀନ୍ଦ୍ରିୟ ଲୋକର ଆକର୍ଷଣ ନିକଟରେ ନିତାନ୍ତମ୍ଳାନ ହୋଇଯାଏ । ଏ ସୃଷ୍ଟି ତାଙ୍କ ପାଖରେ ହୋଇଯାଏ, ନିତାନ୍ତ କ୍ଷୁଦ୍ର, ସୀମାବଦ୍ଧ ଏବଂ ଯନ୍ତ୍ରଣାମୟ । କଳ୍ପନାନେତ୍ରରେ ସେ ଦେଖନ୍ତି କ୍ଷୁଦ୍ର ମଧ୍ୟରେ ବିଶାଳର, ସାନ୍ତ ମଧ୍ୟରେ ଅନନ୍ତର ତଥା ରୂପ ମଧ୍ୟରେ ଅରୂପର ଗଗନଚୁମ୍ବୀ ସତ୍ତାକୁ । ତାଙ୍କର ଏହି ଦିବ୍ୟ ଅନୁଭବକୁ ଅନ୍ୟ ନିକଟରେ ପ୍ରକାଶ ନ କଲା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସ୍ରଷ୍ଟାଙ୍କ ମନରେ ସ୍ୱସ୍ତି ଆସେ ନାହିଁ । ପ୍ରକାଶ ପାଇଁ ସ୍ୱାଭାବିକ କାରଣରୁ ତାଙ୍କୁ ବସ୍ତୁଜଗତ୍‌ର ରୂପ, ଭାଷା, ଘଟଣା ଓ ଚରିତ୍ରର ଆଶ୍ରୟ ନେବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ ବାସ୍ତବ ଅନୁଭବଠାରୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର କୌଣସି ବିଷୟର ବ୍ୟଞ୍ଜନା– ଗୋଟିଏ ଅତୀନ୍ଦ୍ରିୟ ରହସ୍ୟମୟ ଅନୁଭବକୁ; ତେଣୁ ସେ ଏକ ସଂକେତମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକାଶ କରନ୍ତି । ଏହି ସଂକେତ ହେଉଛି ଏକ 'ବସ୍ତୁ' ଚିହ୍ନ, ଯେଉଁଥିରୁ ଲକ୍ଷଣାର୍ଥରେ ନିଗୂଢ଼ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ଫୁଟିଉଠେ । ଏହି ସଂକେତ ଅଲୌକିକ ସତ୍ତାର ବ୍ୟଞ୍ଜନା ହୋଇପାରେ । ଆଭାସ, ଇଙ୍ଗିତ, ହାବଭାବର ସଂକେତଦ୍ୱାରା ଅତୀନ୍ଦ୍ରିୟ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ରହସ୍ୟର ବ୍ୟଞ୍ଜନା ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇପାରେ ।

ସଂକେତ ବା ପ୍ରତୀକ ସମ୍ପର୍କରେ 'ବିଶ୍ୱ-ସାହିତ୍ୟ ଅଭିଧାନ'ରେ କୁହାଯାଇଛି – (କ) ଏହା ଭାବବସ୍ତୁକୁ ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରେ, (ଖ) ବିଷୟକୁ ଚିତ୍ତାକର୍ଷକ କରେ, (ଗ) ବାସ୍ତବଠାରୁ ଦୂରେଇଯିବାର ମାଧ୍ୟମ ହୋଇପାରେ, (ଘ) ଅବଚେତନ ସ୍ମୃତିକୁ ଜାଗ୍ରତ କରେ, (ଙ) ଅଳଙ୍କରଣ ବା ପ୍ରଦର୍ଶନ ନିମନ୍ତେ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇପାରେ– ଇତ୍ୟାଦି । ବସ୍ତୁତଃ ଏହା ହେଉଛି ଅତୀନ୍ଦ୍ରିୟ ଓ ଅରୂପ ପରାତତ୍ତ୍ୱର ଆଭାସମୂଳକ ପ୍ରକାଶ । ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ତତ୍ତ୍ୱ ବା ପରାତତ୍ତ୍ୱର ଇଙ୍ଗିତମୟ ରୂପକଳ୍ପନା ନିମନ୍ତେ ହିଁ ଏଇ 'ସାଂକେତିକ ରଚନା କଥାଟି ପ୍ରାୟ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଥାଏ । ସ୍ରଷ୍ଟାମନରେ ଅତୀନ୍ଦ୍ରିୟ ଜଗତ୍ ସମ୍ପର୍କରେ ଯେଉଁ ଅନୁଭବ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ, ତାହା ସେତିକି ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇ ନ ଥିବାରୁ ତାହାକୁ ସାଧାରଣ ଭାଷାରେ ପ୍ରକାଶ କରିବା କଠିନ ହୁଏ ଏବଂ ସେତିକିବେଳେ ତାକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବା ପାଇଁ ସ୍ରଷ୍ଟା ଏକ ପ୍ରତୀକ ବା Symbolର ବ୍ୟବହାର କରନ୍ତି । ଆଭାସ ବା ଇଙ୍ଗିତ ଦ୍ୱାରା ସ୍ୱ-ଅନୁଭବର ରୂପାୟନ ଘଟାଇଥାନ୍ତି । ଏହାର ସୃଷ୍ଟି ହେଉଛି ବାସ୍ତବବାଦ ବିରୁଦ୍ଧରେ ପ୍ରତିବାଦ ପ୍ରବୃତ୍ତିରୁ । ବସ୍ତୁବାଦୀ ଦର୍ଶନ ସହିତ ଆଧ୍ୟାତ୍ମବାଦୀ ଦର୍ଶନର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱହିଁ ଏହାର ପ୍ରକାଶକୁ ତ୍ୱରାନ୍ୱିତ କରିଛି । ଊନବିଂଶ ଶତକର ଶେଷ ପାଦରେ ବସ୍ତୁବାଦୀ ଦର୍ଶନ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଏକ ପ୍ରବଳ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଦେଖାଦିଏ । ଚିତ୍ରକଳା, ସଂଗୀତ, କାବ୍ୟ, ନାଟକ, ଦର୍ଶନରେ ଏହି ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ନାନା ରୂପରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରେ । ଏହି ଆନ୍ଦୋଳନର ମୁଖ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଲା– ଦେଶକାଳାତୀତ ଏକ ଦିବ୍ୟ ଚେତନା ନିମନ୍ତେ ମଣିଷ ମଧ୍ୟରେ ବ୍ୟାକୁଳତା ସୃଷ୍ଟି କରି ତାକୁ ଜୈବିକ ଓ ସାମାଜିକ ଅସ୍ତିତ୍ୱର ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱକୁ ଉଠାଇନେବା । ଫ୍ରାନ୍ସରେ ଏହି ଆନ୍ଦୋଳନ ପ୍ରଥମେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରେ । ପରେ ଏହା ସମଗ୍ର ବିଶ୍ୱରେ ପ୍ରସାରିତ ହୁଏ । ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ମାଟର ଲିଙ୍କ୍, ଷ୍ଟ୍ରିଣ୍ଡବାର୍ଗ, ହଉପ୍ଟମାନ୍, ଇଟସ୍, ଭିନ୍‌ସେଣ୍ଟ ପ୍ରମୁଖ ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ କରିଛନ୍ତି ।

ସାଧାରଣ ନାଟକ ଏବଂ ପ୍ରତୀକଧର୍ମୀ ନାଟକ ମଧ୍ୟରେ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଛି । କଥାବସ୍ତୁ, ଘଟଣା, ଚରିତ୍ର, ସଂଳାପ ପ୍ରଭୃତି ନାଟକର ପ୍ରାୟ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଉପାଦାନରେ ଏହି ପାର୍ଥକ୍ୟ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୋଇଥାଏ । ସାଧାରଣ ନାଟକ ଭଳି ନାଟ୍ୟକାର ଏଠାରେ କୌଣସି

Digitized by srujanika@gmail.com

କାହାଣୀ ବର୍ଣ୍ଣନା କରନ୍ତି ନାହିଁ କିମ୍ବା ଘଟଣାର ଚମତ୍କାରିତା ଦେଖାଇବା ମଧ୍ୟ ତାଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ ନ ଥାଏ । ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟ ଦୈନନ୍ଦିନ ଜୀବନରୁ ସଂଗୃହୀତ ହୋଇ ନ ପାରନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରକୃତରେ ଏଠାରେ ଏକ ରୂପାତୀତ, ଅତୀନ୍ଦ୍ରିୟ ଏବଂ ବଚନ- ଅଗମ୍ୟ ଦିବ୍ୟଲୋକର କଥା କହିବାକୁ ଚାହାନ୍ତି । ତେଣୁ ସାଧାରଣ ନାଟକ ଭଳି ଏସବୁ ନାଟକର କୌଣସି ଏକ ସୁସମୃଦ୍ଧ କାହାଣୀ-ଭାଗ ନ ଥାଏ । କାହାଣୀ-ମାଧ୍ୟମରେ ଶ୍ରୋତାଙ୍କୁ ମୁଗ୍ଧ କରିବାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଆଦୌ ନ ଥାଏ । ସେମିତି ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟ ସାଧାରଣ ନାଟକର ଚରିତ୍ର ନ ହୋଇ ହୁଅନ୍ତି କୌଣସି ବିଶେଷ ଭାବ ବା ଆଦର୍ଶର ବାହକ । ତେଣୁ ସେମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ସାଧାରଣ ମାନବୀୟ ଚେତନାର ସନ୍ଧାନ କଲେ ନିରାଶ ହେବାକୁ ପଡ଼େ । ନାଟକର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଉପାଦାନ ଯଥା– ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସଂଘର୍ଷ, ସଂଶୟ, ସଂକଟ, ଔତ୍ସୁକ୍ୟ ଏସବୁ ମଧ୍ୟ ଏଥିରେ ନ ଥାଏ । ଘଟଣା-ବିନ୍ୟାସରେ ମଧ୍ୟ ସେଭଳି କୌଣସି ଚମତ୍କାରିତା ଦେଖାଯାଏ ନାହିଁ । ଏହିସବୁ କାରଣରୁ ହୁଏତ ଏ ଧରଣର ନାଟକରେ ନାଟ୍ୟବସ୍ତୁର ଆଦୌ ଗତି ନ ଥାଏ କିମ୍ବା ଏହା ମନ୍ଥରଗତିକ ହୋଇଥାଏ । ସ୍ଥାଣୁ ଏକ ବିଷୟ, ଭାବ ବା ଆଦର୍ଶ ପ୍ରଧାନ ଚରିତ୍ର ଏବଂ ଅନାଟକୀୟ କିଛି ଘଟଣାର ସମାବେଶରେ ଏ ଯେଉଁ ଅରୂପ ବା ଅତୀନ୍ଦ୍ରିୟ ଚେତନାର ଚିତ୍ରଶାଳା ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଏ, କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ ଯେ, ଏଥିରେ ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ପାଇଁ କିଛି ନ ଥାଏ । ହୃଦୟ ବଦଳରେ ମସ୍ତିଷ୍କହିଁ ହୁଏ ଏଠାରେ ଆବେଦନର ମୁଖ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ର । ତତ୍ତ୍ୱ ବା ଆଦର୍ଶ ପ୍ରଧାନ ହୋଇଥିବାରୁ ରସ ଏଥିରେ ପ୍ରାୟ ଉପେକ୍ଷିତ ହୁଏ ଏବଂ ଏହି କାରଣରୁ ଏହା କେବଳ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଗୋଷ୍ଠୀ ପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ହୋଇଥାଏ । ଅନ୍ତରର ଗଭୀରତମ ପ୍ରଦେଶରେ ଘୁରିବୁଲି ନାଟ୍ୟକାର ସେଠାରୁ ଯେଉଁ ଦିବ୍ୟ ଅନୁଭୂତି ସଂଗ୍ରହ କରି ଆଣିଥାଆନ୍ତି, ବୌଦ୍ଧିକ ସ୍ତରରେ ତାହା ସହିତ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଯୋଗାଯୋଗ ସ୍ଥାପିତ ହୋଇପାରିଲେହିଁ ସେମାନେ ନାଟକକୁ ଉପଭୋଗ କରିପାରନ୍ତି । ନାଟକରୁ ସେମାନେ କୌଣସି କାହାଣୀ ଶୁଣିବାକୁ ଯାଇ ନ ଥାନ୍ତି କିମ୍ବା ଘଟଣାର ଚମତ୍କାରୀ ପ୍ରଭାବରେ ଭାସିଯିବା ମଧ୍ୟ ସେମାନଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ ନ ଥାଏ; ତେଣୁ ଏ ଧରଣର ନାଟକ ଦେଖିବାକୁ ହେଲେ ଏକ ବିଶେଷ ମାନସିକତାର ପ୍ରୟୋଜନ ହୋଇଥାଏ । ବିଧିବଦ୍ଧ କାହାଣୀ ନ ଥିବାରୁ ଏହାକୁ କେହି କେହି Plotless Drama ଏବଂ ନାଟ୍ୟ କାହାଣୀର କୌଣସି ଗତି ନ ଥିବାରୁ କେହି ଏହାକୁ Static Drama ବୋଲି କହିଥାଆନ୍ତି । ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକର ଚରିତ୍ର ଏବଂ ଏ ନାଟକର ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଛି । ସାଧାରଣ ନାଟକରେ ଏମାନେ ନାଟ୍ୟକାହାଣୀ ମଧ୍ୟରୁ ନାନାବିଧ କ୍ରିୟା-ପ୍ରତିକ୍ରିୟାର ସୂଚନା ପାଆନ୍ତି । ପ୍ରତୀକବାଦୀ ନାଟକର କୌଣସି ବିଧିବଦ୍ଧ କାହାଣୀ ନ ଥିବାରୁ ଚରିତ୍ରମାନେ ଅନ୍ତର୍ମୁଖୀ ହୋଇଥାଆନ୍ତି । ଦର୍ଶକମାନେ ସହଜରେ ଏମାନଙ୍କୁ ବୁଝିପାରନ୍ତି ନାହିଁ । ଏସବୁ ନାଟକର ଦର୍ଶକ ତେଣୁ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀଗୋଷ୍ଠୀର । କାହାଣୀ ଥାଉ ବା ନଥାଉ, ଚରିତ୍ର ସ୍ୱାଭାବିକ ହୁଅନ୍ତୁ ବା ନହୁଅନ୍ତୁ, ନାଟକରୁ ଗୋଟାଏ ଅର୍ଥ ତ ନିଶ୍ଚୟ ବାହାର କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଏଇଠି ଅସୁବିଧା ହୁଏ; ଯେହେତୁ ଆଧୁନିକ କବିତା ଭଳି ଏହାର କୌଣସି ବ୍ୟାକରଣ ନ ଥାଏ । ତେଣୁ ଦର୍ଶକଭେଦରେ ଅର୍ଥ ଭେଦ ହେବାର ଆଶଙ୍କା ଥାଏ ଏବଂ ହୁଏ ମଧ୍ୟ । ବୌଦ୍ଧିକ ସ୍ତରରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଦର୍ଶକ ସମାନ ହୋଇ ନ ଥିବାରୁ ଅବବୋଧରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଆସିଯିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ପରିଣାମରେ ତେଣୁ ଏଇଆ ହୁଏ ଯେ, ଯିଏ ଯେମିତି ପାରିଲା, ତାହାର ଅର୍ଥ କରିନେଲା କିମ୍ବା ଅନ୍ୟର ଅର୍ଥକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେବାକୁ ବାଧ ହେଲା ।

କାହାଣୀ ଆଉ ଚରିତ୍ର ଭଳି ଏହାର ସଂଳାପ ମଧ୍ୟ ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକ ଭଳି ଅର୍ଥବହ, ସଂଗତିପୂର୍ଣ୍ଣ ନ ହୋଇ ଅସ୍ପଷ୍ଟ, ସଂଗତିହୀନ ଏବଂ ସୂଚନାତ୍ମକ ହୋଇଥାଏ । ସାଂକେତିକତାହିଁ ଏହାକୁ ଦୁର୍ବୋଧ କରିଦିଏ । କୁହାଯାଏ ଯେ, ବାହାରକୁ ଏଇ ସଂଳାପ ସଙ୍ଗତିହୀନ ପ୍ରତୀୟମାନ ହେଉଥିଲେହେଁ ଏହାର ଅନ୍ତଃସ୍ୱରରେ ସଂଗତିର ଫଲ୍‌ଗୁଧାର ତୀବ୍ରବେଗରେ ପ୍ରବାହିତ । ଏହାକୁ କେବଳ ଅନୁଭବ କରିବାକୁ ହୁଏ; ହୃଦୟ ଦେଇ ସ୍ପର୍ଶ କରିବାକୁ ହୁଏ । ବାସ୍ତବବାଦୀ କିମ୍ବା ସ୍ୱଭାବବାଦୀ ନାଟକରେ ଅନୁଭବର ଯେଉଁ ଚିତ୍ର ଥାଏ, ତାହା ସାର୍ବଜନୀନ ନ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଅଧିକାଂଶଙ୍କର ଅନୁଭବ । ତେଣୁ ଏହା ସହିତ ମିଶିଯିବାରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଅସୁବିଧା ହୁଏ ନାହିଁ । ତେବେ ପ୍ରତୀକଧର୍ମୀ ନାଟକର ଅତୀନ୍ଦ୍ରିୟ, ଅବାଙ୍‌ମାନସଗୋଚର ଅନୁଭବ ଅସାଧାରଣ । ଏ ଅନୁଭବ ଅଚ୍ୟୁତାନନ୍ଦ, ଯଶୋବନ୍ତ, ଭୀମ ଭୋଇଙ୍କର ଅନୁଭବ, ସାଧକର ଅନୁଭବ । ଏହା ସହିତ ଏକାତ୍ମ ହେବାକୁ ହେଲେ, ସେହିଭଳି ସୂକ୍ଷ୍ମ ଅନୁଭୂତି, ଶାଣିତ ଚେତନା ଏବଂ ଦିବ୍ୟ ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟି ଥିବା ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ । ତାହାର ଅଭାବରେ ପ୍ରତୀକଧର୍ମୀ ନାଟକର ଉପଭୋଗ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଏ ଧରଣର ନାଟକର ସଂଳାପ କାବ୍ୟିକ, ଦାର୍ଶନିକ ଏବଂ ଯଥାସମ୍ଭବ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ଏହାର ଆଉ ଏକ ଦିଗ ମଧ୍ୟ ଅଛି । ଏ ଉଭୟର ସମନ୍ୱୟ ସଂଳାପକୁ ଏକ ଉଚ୍ଚାଙ୍ଗ ସାହିତ୍ୟର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ଦେଇଥାଏ । ବେଳେବେଳେ ନାଟ୍ୟକାର ଏହାକୁ ଛନ୍ଦୋବଦ୍ଧ ମଧ୍ୟ କରିଥାଆନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାର ମନେକରନ୍ତି, ହୁଏତ ସାଧାରଣ ତେଲ-ଲୁଣର ଦୁନିଆର ଭାଷାରେ ଚେତନାର ଅତି ସୂକ୍ଷ୍ମାନୁଭୂତିକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଭାଷା ଗୀତିମୟ, ଛନ୍ଦୋବଦ୍ଧ, କାବ୍ୟିକ ତଥା ଦାର୍ଶନିକ ହେଲେ ତାହା ନିଜ ଚାରିପଟେ ଦିବ୍ୟାନୁଭୂତିର ଏକ ପରିମଣ୍ଡଳ ଆପେ ଆପେ ସୃଷ୍ଟି କରିଦିଏ, ଠିକ୍ ଯେମିତି ସଂସ୍କୃତ ଶ୍ଳୋକ ବୋଲାଯିବାମାତ୍ରେ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକତାର ଏକ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ । ଏହି ବିଶ୍ୱାସରେ କେତେ ପରିମାଣରେ ସତ୍ୟତା ଥାଇପାରେ; ମାତ୍ର ଏହାକୁ ପୂର୍ଣ୍ଣତଃ ସତ୍ୟ ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କରିନିଆଯାଇ ନ ପାରେ । ଦୈନନ୍ଦିନ ଜୀବନରେ ଭାଷାରେ ମଧ୍ୟ ଉଚ୍ଚକୋଟୀର ଦାର୍ଶନିକ ଅନୁଭୂତି ସମ୍ପନ୍ନ ଦିବ୍ୟଚେତନାର ବ୍ୟାଖ୍ୟା ଆମର ଭାରତୀୟ ଭାଷାରେ କରାଯାଇଛି । ଏହାର ଉଦାହରଣ ଖୋଜିବାକୁ ବିଶେଷ ଦୂରକୁ ଯିବାର ପ୍ରୟୋଜନ ନାହିଁ । ତେବେ ସାଂଗୀତିକତା ଏହାର ଶୁଷ୍କତାକୁ ଅନେକ ପରିମାଣରେ ଦୂର କରିଦେଉଥିବାରୁ ଏହାର ପ୍ରୟୋଜନ ସମ୍ପର୍କରେ ଆମେ ନିଃସନ୍ଦେହ ।

ନାଟକର ପ୍ରଧାନ ତିନି ଉପାଦାନ — କାହାଣୀ, ଚରିତ୍ର ଓ ସଂଳାପ ସମ୍ପର୍କରେ ପ୍ରତୀକବାଦୀ ନାଟକର ସ୍ଥିତି ବିଷୟରେ ଆଲୋଚନା କରାଯିବା ଦ୍ୱାରା ଏହାହିଁ ପ୍ରମାଣ କରାଯିବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକରାଯାଇଛି ଯେ, ଯେହେତୁ ଏଥିରେ ଫର୍ମୁଲାବଦ୍ଧ କୌଣସି କାହାଣୀ ନ ଥାଏ, ତେଣୁ ନାଟକର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଉପାଦାନ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ, ସଂକଟ, ସଂଶୟ, ଔତ୍ସୁକ୍ୟ, ଶୀର୍ଷବିନ୍ଦୁ, ଆରମ୍ଭ, ଶେଷ କିମ୍ବା କ୍ରିୟାଐକ୍ୟ ପ୍ରଭୃତି ଏଥିରେ ନ ଥାଏ । ସେଥିପାଇଁ ଅନେକ ସମୟରେ ଦେଖାଯାଏ ଯେ, ନାଟକ ଆରମ୍ଭରେ ଯେଉଁଠି, ଶେଷରେ ମଧ୍ୟ ସେଇଠି । ବାସ୍ତବତାର ମାୟା (Illusion of reality) ସୃଷ୍ଟି କରିବା ନିମନ୍ତେ ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକରେ ଯେମିତି ମାୟା ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଥାଏ,

Digitized by srujanika@gmail.com

କିମ୍ବା ଯଥାଯଥ ମଞ୍ଚୋପକରଣର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଥାଏ, ଏ ଧରଣର ନାଟକରେ ସେ ଭଳି କିଛି ବ୍ୟବସ୍ଥା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ନାହିଁ । ଏହାର ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା ଖୁବ୍ ସରଳ, ନିରାଡ଼ମ୍ବର; କିନ୍ତୁ ଚିନ୍ତାଦ୍ୟୋତକ । ମଞ୍ଚରେ କିଛି ଗୋଟାଏ ଦେଖିଲେ, ତାହାର ପ୍ରୟୋଗ ସମ୍ପର୍କରେ ଚିନ୍ତା କରି ବୁଝିବାକୁ ପଡ଼େ । ଆମର ପାରମ୍ପରିକ ଗୀତିନାଟ୍ୟ କିମ୍ବା ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ମଧ୍ୟ ଅନେକ ସମୟରେ ଆଭାସ ବା ଇଙ୍ଗିତ ସାହାଯ୍ୟରେ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ କରାଯାଇଥାଏ । ତେବେ ସେଠାରେ ଏହାକୁ ସାହାଯ୍ୟ କରେ ବର୍ଣ୍ଣନା । ଏ ନାଟକରେ କିନ୍ତୁ ଏସବୁ କିଛି ନ ଥାଏ । ଉଦାହରଣଟିଏ ଦେଇ କଥାଟିକୁ ସ୍ପଷ୍ଟ କରିଦିଆଯାଇପାରେ । ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସଙ୍କ 'ବନହଂସୀ' ନାଟକରେ ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା ଅତ୍ୟନ୍ତ ନିରାଡ଼ମ୍ବର ଥିବାର ଅନେକଙ୍କର ମନେଥିବ । ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଗୋଟିଏ କଳାପର୍ଦ୍ଦା, ତିନି ଚାରୋଟି ଟୁଲ୍ । ଚରିତ୍ରର ମାନସିକ ଅବସ୍ଥା ସହିତ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଦେଖାଇବା ନିମନ୍ତେ ଏଥିରେ କୌଣସି ଟେବୁଲ୍, ଚେୟାର୍‌ର ବ୍ୟବହାର କରାଗଲା ନାହିଁ । ସବୁଠୁଁ ଆକର୍ଷଣୀୟ ହେଲା ଏହାର ଘଣ୍ଟାକଣ୍ଟା-ମିନିଟ୍‌କଣ୍ଟାଶୂନ୍ୟ ଏକ କାଠଘଣ୍ଟା । ପର୍ଦ୍ଦା ଖୋଲିବାମାତ୍ରେ ଏପରି ଏକ ଅସ୍ୱାଭାବିକ ବସ୍ତୁ ଉପରେ ଦର୍ଶକର ଆଖି ପ୍ରଥମେ ପଡ଼ିଲା । ତା'ର ମାନସ-ମନ୍ଥନ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଗଲା । ଏହାର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ବୁଝାଇବାକୁ ଯାଇ ସ୍ୱୟଂ ନାଟ୍ୟକାର କହନ୍ତି, ''ଆସବାସପତ୍ର ହିସାବରେ ଗୋଟିଏ କାଠଘଣ୍ଟାର ବ୍ୟବହାର ହୋଇଛି; କିନ୍ତୁ ତାହା ସାଧାରଣ ଘଣ୍ଟା ନୁହେଁ । ଘଣ୍ଟାକଣ୍ଟା, ମିନିଟ୍‌କଣ୍ଟା ନ ଥିବା ଘଣ୍ଟା...ଯାହାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ, ମାନସିକ ଅବସ୍ଥାରେ ସମୟର ଗତି ସ୍ଥିର ହୋଇଯାଏ । ଯାହାକୁ Timelessness ବୋଲି ନାଟକୀୟ ଭାଷାରେ କୁହାଯାଏ । ମଣିଷର ସ୍ଥିତି ବର୍ତ୍ତମାନରେ ଏବଂ ସେଇ ବର୍ତ୍ତମାନର କ୍ଷଣିକ ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଏହି ନାଟକର ଅଧିକ ସମୟ ବ୍ୟୟିତ ହୋଇଛି । ଏହି ବର୍ତ୍ତମାନର କ୍ଷଣିକ ମୁହୂର୍ତ୍ତକୁ ଉପସ୍ଥାପନା କରିବା ପାଇଁ ଏହି ଘଣ୍ଟାର ବ୍ୟବହାର; କିନ୍ତୁ ଘଣ୍ଟାର ଟିକ୍‌ଟିକ୍ ଶବ୍ଦର ବ୍ୟବହାର ହୋଇଛି, ମଣିଷର ସ୍ୱତଃ ସ୍ପନ୍ଦନକୁ ପ୍ରତିଫଳିତ କରିବାଲାଗି ।'' ('ଝଙ୍କାର' - ଏପ୍ରିଲ ୧୯୯୮, ପୃ: ୧୧୪) ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଏଇ ଚିନ୍ତା ଯେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଦର୍ଶକ ହୃଦୟରେ ସଞ୍ଚାରିତ ନ ହୋଇଛି, ସେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସେ ନାଟକକୁ ଉପଭୋଗ କରିବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ନାଟ୍ୟକାର ଦାସଙ୍କ ମତରେ ନାଟକର କୌଣସି ସୂକ୍ଷ୍ମ ଚିତ୍ରଣ ପାଇଁ ତା'ର ମଞ୍ଚ ପରିଭାଷା (ଅର୍ଥାତ୍ ଲାଇଟ,ସାଉଣ୍ଡ, ମ୍ୟୁଜିକ୍, ଏଫେକ୍ଟ, କଷ୍ଟ୍ୟୁମ, ଅଭିନୟ ପ୍ରଭୃତି)କୁ ସେହିପରି ସୂକ୍ଷ୍ମ ଓ ବୌଦ୍ଧିକ ସ୍ତରକୁ ନେଇଯିବା ଆବଶ୍ୟକ । ନଚେତ୍ ଲେଖା ଓ ପ୍ରଯୋଜନା ମଧ୍ୟରେ ଭାରସାମ୍ୟ ରହିପାରିବ ନାହିଁ । ଫଳରେ ଦର୍ଶକ ମନର ବୌଦ୍ଧିକ ସ୍ତରରେ ତାହା ପ୍ରଭାବ ପକାଇପାରିବ ନାହିଁ । (ତତ୍ରୈବ) ଦର୍ଶକର ବୌଦ୍ଧିକ ସ୍ତରକୁ ସ୍ପର୍ଶ କରିବା ପାଇଁ ଆଲୋକ, ଶବ୍ଦ ଇତ୍ୟାଦିର ପ୍ରୟୋଗ ବହୁକାଳରୁ ସେ ଦେଶରେ ହୋଇଆସୁଛି । ଏ ଭଳିକି ଇଣ୍ଡୋନେସିଆରେ ରାମ-କାହାଣୀର ରୂପାୟନରେ ଆଲୋକର ରଙ୍ଗ ବଦଳାଇ ଦିଆଯାଇ ମୃତ୍ୟୁ ସୂଚିତ ହୁଏ । ଯାହା ହେଉ ପ୍ରତୀକ ମଂଚ, ବାସ୍ତବ ମଂଚ ଭଳି ବାସ୍ତବତାକୁ ଅନୁସରଣ କରିବାକୁ କେବେ ଚେଷ୍ଟା କରେ ନାହିଁ ବରଂ ଏକ ଚିନ୍ତାଦ୍ୟୋତକ, ଇଙ୍ଗିତଧର୍ମୀ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରି, ଦର୍ଶକର ସ୍ୱାଧୀନ ଚିନ୍ତା ନିମନ୍ତେ ଯଥେଷ୍ଟ ସ୍ୱାଧୀନତା ଦେଇଥାଏ ।

ଆମେ ପୂର୍ବରୁ ସୂଚନା ଦେଇଛୁଁ ଯେ, ବକ୍ତବ୍ୟର ସ୍ପଷ୍ଟତା ଅପେକ୍ଷା ଅସ୍ପଷ୍ଟତାହିଁ ସାହିତ୍ୟ କର୍ମର ଏକ ବିଶେଷ ବିଭାବ ରୂପରେ ବହୁକାଳରୁ ସ୍ୱୀକୃତି ଲାଭ କରିଆସିଛି । ତେବେ ବିଭିନ୍ନ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଯୁଗରେ ଏହାର ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ରୂପ ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରତୀକବାଦ ହେଉଛି ଏହି ଚିନ୍ତାର ଏକ ପ୍ରସାରିତ ରୂପ, ଯାହା ବିଂଶ ଶତକରେ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀଗୋଷ୍ଠୀରେ ବେଶ୍ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା । ଚିନ୍ତାର ଖୋରାକ ଯୋଗାଉଥିବାରୁ ଏହା ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଚର୍ଚ୍ଚିତ ହେଉଥିଲା । ଏମାନେ ବେଶ୍ ସ୍ୱୀକୃତି ମଧ୍ୟ ଲାଭ କରିଥିଲେ । ତଥାପି ଏହା ଦୀର୍ଘକାଳସ୍ଥାୟୀ ହୋଇ ପାରିଲା ନାହିଁ । ଆମର ମନେହୁଏ, ଚର୍ଚ୍ଚାର ବିଭିନ୍ନତାହିଁ ଏହାର ମୃତ୍ୟୁର କାରଣ ହେଲା । ମନେରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ନାଟକ ଏକ ନାନ୍ଦନିକ କଳା । କିଏ କେଉଁଥିରୁ କେତେ ପରିମାଣରେ ଆନନ୍ଦ ପାଇବ, ତାହାର କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ମାନ ନାହିଁ । ତେବେ ଏହାର ଏକ ସାଧାରଣ ଧର୍ମ ଅଛି । ଯେଉଁ କଳା ଏହାକୁ ରକ୍ଷା କରେ ନାହିଁ, ତାହା କଦାପି ଦୀର୍ଘଜୀବୀ ହୋଇପାରିବ ନାହିଁ । ପ୍ରତୀକଧର୍ମୀ ନାଟକ ବୌଦ୍ଧିକତା ପ୍ରତି ଅତିମାତ୍ରାରେ ଗ୍ରସ୍ତ ହୋଇପଡ଼ିବା ଫଳରେ କଳାଠାରୁ ଦୂରେଇଗଲା । ମନ୍ଦକବି ଯଶପ୍ରାର୍ଥୀଙ୍କ ହାତରେ ପଡ଼ି ଏହାର ଦୁର୍ଦ୍ଦଶା ବଢ଼ିଗଲା । ନାଟକର ଯାହା ସାଧାରଣ ଧର୍ମ, ତାହା ଉପେକ୍ଷିତ ହେବା ଏବଂ କ୍ରମଶଃ ଏହାର ପରିଣାମ ବଢ଼ିଚାଲିବା ଏହାର ମୃତ୍ୟୁର ପ୍ରଧାନ କାରଣ । କାଳିଦାସ ନିଜ ସମୟରେ ଭିନ୍ନ ରୁଚିର ନିଜର ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ପାଇଁ ନାଟକରେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ରସ-ଯୋଜନାର ବିଧାନ ଦେଇଥିଲେ ଏବଂ ତାକୁ ଯଥାସମ୍ଭବ ପାଳନ କରିଥିଲେ ମଧ୍ୟ । ପ୍ରତୀକବାଦୀମାନଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ ରହିଲା ଗୋଟିଏ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଗୋଷ୍ଠୀ ଉପରେ । ସେମାନେ ଚିନ୍ତାନାୟକ । ଚିନ୍ତା ପାଇଁ ସେମାନଙ୍କ ଆଗରେ ବିଶାଳ ପୃଥିବୀ । କଳାର ଏଇ ନିରାନନ୍ଦମୟ ଶୁଷ୍କ ଦାର୍ଶନିକ ରୂପ ସେମାନଙ୍କୁ ଅବା କେତେ ଦିନ ବାନ୍ଧିରଖନ୍ତା ? ସବୁଠାରୁ ବଡ଼ କଥା, ଚିନ୍ତାଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏ ଧରଣର ନାଟକର ଏକରୂପତା ଅନେକ ସମୟରେ ବଡ଼ ଅସହ୍ୟ ମନେହୁଏ । ତେଣୁ ଏହା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଅନୁକମ୍ପା ହରାଇଲା ।

ତେବେ ଏହା ଆଧୁନିକ ନାଟକରୁ ଯେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣରୂପେ ବିଦାୟ ନେଇଛି, ଏହା କୁହାଯାଇପାରିବ ନାହିଁ । ଯାହା ଭାଷାରେ ପ୍ରକାଶ କରାଯାଇପାରିବ ନାହିଁ, ମନର କୌଣସି ସୂକ୍ଷ୍ମ ଚିନ୍ତା ବା ଭାବନା —ଏସବୁକୁ କଳାତ୍ମକ ରୂପରେ ପ୍ରକାଶ କରିବା ପାଇଁ ନାଟକରେ ଏବେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରତୀକର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଛି । ନାଟକର ବିଶେଷ ବିଶେଷ ଅଂଶରେ ଏହା ବ୍ୟବହୃତ ହେଉଛି । ବିଶେଷକରି ମଣିଷ ମନଗହନର ଅଦୃଶ୍ୟ ରହସ୍ୟମୟ ଇଲାକା, ତା'ର ଅକୁହା କଥା, ଅବଦମିତ କାମନା, ବାସନା, ଅତୃପ୍ତ ଆକାଂକ୍ଷା — ଏ ସବୁର କଳାତ୍ମକ ପ୍ରକାଶ ନିମନ୍ତେ ଏବେ ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ପ୍ରତୀକ ବ୍ୟବହାର କରୁଛନ୍ତି ।

ନାଟକରେ ଦୁଇଟି ଉପାୟରେ ପ୍ରତୀକର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଥାଏ । ପ୍ରଥମଟି ହେଉଛି 'ଭାବ'ଦ୍ୱାରା ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟଟି ହେଉଛି 'ଦୃଶ୍ୟ'ଦ୍ୱାରା । ଆମେ ପୂର୍ବରୁ ସୂଚାଇଛୁଁ ଯେ, ଅନେକ ସମୟରେ ଚରିତ୍ରକୁ କୌଣସି ବ୍ୟକ୍ତି ବିଶେଷରୂପରେ ଗ୍ରହଣ କରା ନ ଯାଇ କୌଣସି ଏକ ଆଦର୍ଶ, ଭାବ ବା ପ୍ରବୃତ୍ତି ରୂପରେ ଚିତ୍ରଣ କରାଯାଇଥାଏ । ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟରେ ଏ ଧରଣର ନାଟକ ଅଛି । ଇଂରାଜୀ ମୋରାଲିଟୀ ପ୍ଲେ'ରେ ଏବଂ ଓଡ଼ିଆରେ ସେ ଯୁଗରେ ଲେଖାଯାଇଥିବା ନାଟ୍ୟକାର ବୀର ବିକ୍ରମ ଦେବଙ୍କ 'ଉତ୍କଳଦୁର୍ଦ୍ଦଶା' (ଭାରତେନ୍ଦୁ ହରିଶ୍ଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କର ' ଭାରତ ଦୁର୍ଦ୍ଦଶା' ନାଟକର ଅନୁବାଦ) ନାଟକରେ ଏ ଧରଣର ଉଦ୍ୟମ କରାଯାଇଥିବାର ଦେଖାଯାଏ । ଆବ୍‌ସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ନିଜ ନାଟକର ଅଧିକାଂଶ ଚରିତ୍ରକୁ ଏହିଭଳି କୌଣସି ନା କୌଣସି 'ଭାବ'ର ବାହକ ରୂପରେ ଚିତ୍ରଣ କରିଅଛନ୍ତି । ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସଙ୍କ ଉତ୍ତର ସତୁରୀରେ ଲେଖାଯାଇଥିବା

Digitized by srujanika@gmail.com

କେତେ ଖଣ୍ଡି ନାଟକରେ ମଧ୍ୟ ଏହା ଦେଖିବାକୁ ମିଳିବ । ସେମିତି କୌଣସି କୌଣସି ନାଟ୍ୟକାର ବିଶେଷ ଦୃଶ୍ୟମାଧ୍ୟମରେ ବିଶେଷ କୌଣସି ବକ୍ତବ୍ୟ ରଖିବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକରିଛନ୍ତି । ସେ ଦେଶର ନାଟ୍ୟକାର ଇବ୍‌ସେନ୍, ଚେକଭ୍ ଏବଂ ଆମର ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କର କିଛି ନାଟକରେ ଏହା ଦେଖିବାକୁ ମିଳିବ । ପୂର୍ବରୁ ସୂଚିତ ହୋଇଛି ଯେ, ପ୍ରତୀକବାଦୀ ନାଟକର କୌଣସି ବ୍ୟାକରଣ ନାହିଁ । ତେବେ ବହୁ ବ୍ୟବହାରରେ ଏବଂ ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱବିତ୍‌ମାନଙ୍କର ଏ ସମ୍ପର୍କୀୟ ଏକ ସୂଚୀ ପ୍ରସ୍ତୁତିରେ କେତେଗୁଡ଼ିଏ ପ୍ରତୀକ ସମ୍ପର୍କରେ ଦର୍ଶକ/ ପାଠକମାନଙ୍କର ପୂର୍ବର ଧାରଣା ରହିଥାଏ । ପୁଣି କେତେଗୁଡ଼ିଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଦର୍ଶକ/ପାଠକ ନିଜର ବୁଦ୍ଧିର ସାମାନ୍ୟ ପ୍ରୟୋଗ କଲେ 'ପ୍ରତୀକ'ର ଏକ ସାଧାରଣ ଅର୍ଥ ବାହାର କରି ଆଣେ । ଏଭଳି କ୍ଷେତ୍ରରେ ଦର୍ଶକ-ଦର୍ଶକ ମଧ୍ୟରେ ଅବବୋଧରେ ପ୍ରାୟ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ ନାହିଁ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ 'ବନହଂସୀ' ନାଟକର ଘଣ୍ଟା । ଘଣ୍ଟା ସମୟର ପ୍ରତୀକ ଏବଂ ସେଇଟି ଏଥିରେ କଣ୍ଟାଶୂନ୍ୟ ଅବସ୍ଥାରେ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଥିବାରୁ ସାମାନ୍ୟ ଚିନ୍ତାରେ ସମୟର ସ୍ଥିରତା ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ ଧାରଣା ଆସିଥାଏ । ତେଣୁ କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ, 'ପ୍ରତୀକ' ଏଠାରେ କୌଣସି ଜଟିଳତାକୁ ଆଶ୍ରୟ ନ କରି ଯଥାସମ୍ଭବ ଋଜୁ ବା ସରଳ ରୂପରେହିଁ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଛି । ଏହାକୁ କୁହାଯାଏ ସରଳ ପ୍ରତୀକ । ସେମିତି ଆଉ କେତେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଦେଖାଯାଏ ଯେ, 'ପ୍ରତୀକ'ର ଅର୍ଥ ବ୍ୟକ୍ତିଭେଦରେ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ହେଉଛି । ଯେମିତି ଆୟୋନେସ୍କୋଙ୍କ ନାଟକ ଆମିଦ(Ameedee)ର କ୍ରମବର୍ଦ୍ଧମାନ ଶବ । ଏଇଟି ମଞ୍ଚରେ କି ଭଳି ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇଥିବ, ତାହା ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର କଥା । ତେବେ ଏହାର ସର୍ବଜନଗ୍ରାହ୍ୟ ଅର୍ଥଟିଏ ସ୍ଥିର କରିବା ବଡ଼ ସହଜ କଥା ନୁହେଁ । ଚିନ୍ତା ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବିଭିନ୍ନ ମାର୍ଗରେ ପ୍ରବାହିତ ହୋଇପାରେ । ସାଧାରଣ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଚାର କରିବାକୁ ଗଲେ ଶବ ହେଉଛି 'ଜୀବନର ଅତୀତ' ଅର୍ଥାତ୍ ମୃତ୍ୟୁର ସୂଚକ । ସ୍ୱଳ୍ପ ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ଏହା ପଚିସଢ଼ି ଯାଇ ଜୀବିତ ମନୁଷ୍ୟଙ୍କ ପାଇଁ ନାନାବିଧ ସମସ୍ୟା ସୃଷ୍ଟି କରେ । ନାଟକରେ ଏହାର ବ୍ୟବହାର ଚରିତ୍ରର ଅତୀତ ଜୀବନର ସୂଚକ ହୋଇପାରେ ଏବଂ ଏ ଜୀବନ ଗଳିତ ଶବ ଭଳି ପୂତିଗନ୍ଧମୟ ଏ ଅର୍ଥ ମଧ୍ୟ ହୋଇପାରେ । ଏତିକି ବାଟ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଦର୍ଶକ ଯାଇପାରେ । ତାହାପରେ ସବୁ ଧୂମ୍ରାଭ । ବହୁ ପ୍ରଶ୍ନ ଯାହା ଅସମାହିତ ରହିଯାଏ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଦର୍ଶକ ନିଜ ନିଜ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହାର ଅର୍ଥ କରିପାରନ୍ତି; ଫଳରେ କୌଣସି ୀକ ସାଧାରଣ ସୂତ୍ର ବାହାର କରାଯାଇପାରେ ନାହିଁ । ଦର୍ଶକ ଓ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଚିନ୍ତାରେ ସାମ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ ନାହିଁ ଏବଂ ନାଟକ ପାଇଁ ଏକ ଜଟିଳତା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଯାଏ । ଏହାକୁ ତେଣୁ ଜଟିଳ ପ୍ରତୀକ କୁହାଯାଇପାରେ । ଏ ଧରଣର ନାଟକରେ ପ୍ରତୀକହିଁ ହେଉଛି ମୁଖ୍ୟ ଆକର୍ଷଣର କେନ୍ଦ୍ର । ଏହାର ସୂଚନାରେ ନାଟକର ଆରମ୍ଭ ହୁଏ ଏବଂ ଅବସାନରେ ନାଟକ ଶେଷ ହୁଏ । ତେଣୁ ଏଇଟି ଯଦି ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଅବୋଧ ରହିଯାଏ, ତେବେ ନାଟକ ତାହାର ସମସ୍ତ ଆବେଦନ ହରାଏ । ସେ ଦେଶରେ ଯଦିଓ ଏହାର ପ୍ରଚାର ଓ ପ୍ରସାର ଲକ୍ଷ୍ୟଣୀୟ, ଆମ ଦେଶରେ କିନ୍ତୁ ଏହାକୁ ଭଲ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଏ ନାହିଁ । ଅବଶ୍ୟ ଏହା ସତ୍ୟ ଯେ, ସାହିତ୍ୟର ପାଠକ ତାହାଠାରୁ କିଛି ମାନସିକ ଖାଦ୍ୟ ଆଶାକରେ । କେବଳ ସମୟ କଟାଇବା, ଆମୋଦ-ପ୍ରମୋଦ କରିବା – ଏହାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ହୁଏ ନାହିଁ । ବିଶେଷ କରି ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀ ମହଲ ସବୁବେଳେ ଏଥିରୁ ଚିନ୍ତା ପାଇଁ କିଛି ଖୋରାକ ସଂଗ୍ରହ କରିବାକୁ ଚାହାନ୍ତି । ନାଟକରେ କେବଳ ଶୁଷ୍କତତ୍ତ୍ୱର ବିନ୍ୟାସ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଏହାକୁ ଅନାକର୍ଷଣୀୟ କରିଦେଉଥିବାରୁ ଏହା ଉପରେ କିଛି ରଙ୍ଗରସର ପୁଟ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଆମର ମାନସିକତା ପାଇଁ ଏଇ ପଦ୍ଧତିହିଁ ଉପଯୁକ୍ତ । ସେ ଦେଶର ଏହି ଧରଣର ନାଟକକୁ ଆମେ ପଢ଼ିପାରୁଁ, ତାହାର ବିଶ୍ଳେଷଣ ବିଭିନ୍ନ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ କରିପାରୁଁ, ମାତ୍ର ମଞ୍ଚରେ ତାକୁ ସହ୍ୟ କରିବା ଆମ ପାଇଁ କଷ୍ଟକର । ତେଣୁ ସେ ଦେଶ ଓ ଏ ଦେଶର ପ୍ରତୀକବାଦୀ ନାଟକ ମଧ୍ୟରେ ପରିକଳ୍ପନାଗତ ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଛି । ଏଠି ସେଥିରେ ମଧ୍ୟ କାହାଣୀ ଆସେ, ସଙ୍ଗତିପୂର୍ଣ୍ଣ ସଂଳାପର ପରିକଳ୍ପନା କରାଯାଏ, ଚରିତ୍ର ସୁବୋଧ ହୁଅନ୍ତି । ତାହାରି ଭିତରେ ପ୍ରତୀକର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଏ । ସେଇଥିପାଇଁ ଆମ ଏଠାରେ Waiting for Godot, Ameedee ବା Rhinocerous ଭଳି ଖଣ୍ଡିଏ ହେଲେ ନାଟକ ଲେଖାଯାଇନାହିଁ । ଉଦ୍ୟମ ଯେ ହୋଇନାହିଁ, ଏହା ନୁହେଁ; ମାତ୍ର ସେ ସବୁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରତ୍ୟାଖ୍ୟାତ ହୋଇ ପଣ୍ଡଶ୍ରମରେ ପରିଣତ ହୋଇଛି ।

ଆବ୍‌ସର୍ଡ ନାଟକ, ରୂପକ ନାଟକ, ପ୍ରତୀକବାଦୀ ନାଟକ ଏବଂ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟକ ମଧ୍ୟରେ ପରିକଳ୍ପନାଗତ କେତେକ ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଥିଲେହେଁ ଏଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରାୟ ସମଧର୍ମା । 'ପ୍ରତୀକ' ହେଉଛି ଏକ ସାଧାରଣ ଧର୍ମ; ଯାହା ଏସବୁ ନାଟକରେ ରହିଥାଏ । 'ରୂପକ' ନାଟକରେ କୌଣସି ଏକ 'ଭାବ'କୁ ଚରିତ୍ରରୂପରେ ମଞ୍ଚରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରାଯାଇଥାଏ । ସେ ଯୁଗରେ ଭାରତରେ ମଧ୍ୟ ଏ ଧରଣର ଉଦ୍ୟମ ହୋଇଥିବାର ଦେଖାଯାଉଛି । ସଂସ୍କୃତରେ ନାଟ୍ୟକାର କୃଷ୍ଣ ମିଶ୍ର (ଏକାଦଶ ଶତକ) 'ପ୍ରବୋଧ ଚନ୍ଦ୍ରୋଦୟ' ନାମକ ଯେଉଁ ନାଟକ ଲେଖିଥିଲେ, ତାହା 'ରୂପକ' ନାଟକର ଏକ ଚମତ୍କାର ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ । ହିନ୍ଦୀ ଭାଷାରେ ନାଟ୍ୟକାର ଭାରତେନ୍ଦୁ ହରିଶ୍ଚନ୍ଦ୍ର 'ଭାରତଦୁର୍ଦଶା' ନାମକ ନାଟକ ଏହି ରୀତିରେ ଲେଖିଥିଲେ । ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟକ ଏବଂ ପ୍ରତୀକ ନାଟକ ମଧ୍ୟରେ ମୁଖ୍ୟ ପାର୍ଥକ୍ୟ ହେଉଛି ଶେଷଟିରେ ଅତୀନ୍ଦ୍ରିୟ, ପରାମାନସିକ ଚେତନାର ବିଶ୍ଳେଷଣ କରାଯାଇଥାଏ । ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟକରେ ମଣିଷର ଚିର-ଅଗମ୍ୟ ମନଗହନର ଖବର ନେବା ପାଇଁ ଉଦ୍ୟମ କରାଯାଏ । ଏହାର ବିଷୟବସ୍ତୁ ସମାଜରୁ ସଂଗୃହୀତ ହୁଏ । ତେବେ ଏଥିରେ ମାନସିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ ପାଇଁ ଯେଉଁ ଚେଷ୍ଟାକରାଯାଏ, ତହିଁରେ ସୁଦ୍ଧା ପ୍ରତୀକର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଥାଏ ।

(ଖ) ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦ (Expressionism)–

ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ଚେତନା ହେଉଛି ପ୍ରତୀକବାଦୀ ଚିନ୍ତାଧାରାର ଏକ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ରୂପ । ଅତି ଆତ୍ମକେନ୍ଦ୍ରିକ (Impressionism) ଏବଂ ଅତି ବସ୍ତୁତାନ୍ତ୍ରିକ (Naturalism) ଏ ଉଭୟ 'ଅତି ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ' ଚେତନାରେ ସ୍ୱୀକୃତ ହୁଏ ନାହିଁ । ଏହି ଧରଣର ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ କୁହାଯାଇଛି, "The typical expressionist play contains a central character who undergoes an inner crisis largely mental, psychological or spiritual. The world and the people therein are seen through his sharpened vision, which is sharpened in to bold theatrical symbol...... often objects and people are dreamlike, distorted, shadowy,

Digitized by srujanika@gmail.com

heightened to grotosque proportions." ଏ ଧରଣର ନାଟକର ଲକ୍ଷ୍ୟ ହୋଇଥାଏ objectify inner experience by magnifying to reveal the things that lie behind things." ଅନ୍ତରର ଗଭୀରରୁ ଗଭୀରତମ ପ୍ରଦେଶରେ ଲୁକ୍‌କାୟିତ ରହିଥିବା ଅନୁଭୂତି ଓ ଚେତନାର ବିଶ୍ଳେଷଣହିଁ ହେଉଛି ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଏହାର ଚରିତ୍ରମାନେ କୌଣସି ବ୍ୟକ୍ତି ହିସାବରେ ଚିତ୍ରିତ ନ ହୋଇ ଏକ ଜାତି ବା ପ୍ରତୀକ ରୂପରେ ବିଶ୍ଳେଷିତ ହୁଅନ୍ତି । ଏହାର ସଂଳାପ ହୁଏ ସଙ୍ଗତିହୀନ, ଟେଲିଗ୍ରାଫିକ୍, ପୁନରାବୃତ୍ତିବହୁଳ, କାବ୍ୟିକ, ଆବେଗପୂର୍ଣ୍ଣ, ସ୍ୱଗତୋକ୍ତିଯୁକ୍ତ, ଦାର୍ଶନିକତାପୂର୍ଣ୍ଣ । ଏଥିରେ ଯେଉଁସବୁ ଘଟଣା ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ, ତାହା ଆକସ୍ମିକ, ବିଶୃଙ୍ଖଳ, କାଳ୍ପନିକ ଏବଂ ସମୟ-ସମୟରେ ନାଟକରେ ସଙ୍ଗୀତର ବ୍ୟବହାର ମଧ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ । ଅଭିନୟରେ 'ମୁଖା', 'ଆଲୋକ ସମ୍ପାତ' ବିଶେଷ ସାଜସଜ୍ଜା, ସମବେତଗାନ ପ୍ରଭୃତିର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଏ । ନିକଲ୍ ମହୋଦୟ ଏଇ ଧରଣର ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ କହନ୍ତି, "short scenes took the place of longer acts, dialogue was made abrupt and given a staccato effect, symbolic (almost morality type) forms were substituted for real characters, realistic scenery was abondoned and in its place the use of light was freely substituted, frequently choral or mass effects were preferred to the employment of single figures, or else single figures were elevated in to position where they became representative of forces larger than themselves."

ପ୍ରତୀକ ଓ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟକ ମଧ୍ୟରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ନିରୂପଣ କରିବାକୁ ଗଲେ ପ୍ରଥମେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ଯେ, ଉଭୟ ନାଟ୍ୟବିଧା ଉପସ୍ଥାପନା ରୀତିଦୃଷ୍ଟିରୁ ରୂପକଧର୍ମୀ ହେଲେହେଁ ପ୍ରତୀକଧର୍ମୀ ନାଟକର ବିଷୟ ହେଉଛି ଅତୀନ୍ଦ୍ରିୟ ତତ୍ତ୍ୱ ଏବଂ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟକ ହେଉଛି ପ୍ରଧାନତଃ ସାମାଜିକ ବା ସାମୂହିକ ଜୀବନର ରୂପ । ପ୍ରତୀକଧର୍ମୀ ନାଟକରେ ରୂପ ଆରୋପମାଧ୍ୟମରେ ଗୋଟିଏ ତତ୍ତ୍ୱକୁ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ କରିବାକୁ ହୁଏ ଏବଂ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟକରେ ଚରିତ୍ରର ପ୍ରତି ମୁହୂର୍ତ୍ତର ମାନସିକ ରୂପ ପ୍ରତୀକ ସାହାଯ୍ୟରେ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଯାଏ ତଥା ଅବସ୍ଥାକୁ ସର୍ବତୋଭାବେ ରୂପାୟିତ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ କରାଯାଏ । ପ୍ରତୀକଧର୍ମୀ ନାଟକ ହେଉଛି ଭାବର ସଂକେତ ଏବଂ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟକରେ ଶରୀର ଏବଂ ମନର ଅନୁଭୂତିର ସୂଚନାତ୍ମକ ପ୍ରକାଶ ଘଟିଥାଏ । ଏଇ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ରୂପକ, ପ୍ରତୀକ ଓ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟକ – ଗୋଟିଏ ରୂପକ ଉପସ୍ଥାପନା ରୀତିର ତିନୋଟି ବିଶେଷ ପ୍ରକାର । ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ରୂପକ ପ୍ରତୀକ ସାହାଯ୍ୟରେ ଯନ୍ତ୍ର-ସଭ୍ୟତାକ୍ଲିଷ୍ଟ ମଣିଷର ଭିତର-ବାହାରର ସଂକଟର ରୂପକୁ ଦୃଶ୍ୟମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକାଶ କରିବା ପାଇଁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥାଆନ୍ତି ।

ଏଥିରୁ ଏହାହିଁ ପ୍ରମାଣିତ ହେଉଛି ଯେ, କୌଣସି ଗୋଟିଏ ବ୍ୟାପାର – ସେ ଯେତେ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ହେଉନା କାହିଁକି, ବେଶୀ ଦିନଯାଏ ମଣିଷକୁ ଆକୃଷ୍ଟ କରିପାରେ ନାହିଁ । ତାହାରି

Digitized by srujanika@gmail.com

ଭିତରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଣି ସେ ତାକୁ ନୂଆ ରୂପ ଦେବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକରେ । ରୂପକ ପ୍ରତୀକ ଏବଂ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ବାଦ ଏଣୁ ପରିବର୍ତ୍ତନବାଦୀ ମଣିଷର ଚିରନୂତନତା ପକ୍ଷପାତୀ ପ୍ରକୃତିର ସୂଚକ ମାତ୍ର; ଯେଉଁଥିରେ ପୁରୁଣାକୁ ନୂଆ ରୂପରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବା ପାଇଁ ଉଦ୍ୟମ କରାଯାଇଛି । ବାସ୍ତବବାଦ ଦୀର୍ଘକାଳଧରି କଳାକ୍ଷେତ୍ରରେ ଅସପତ୍ନ ରାଜତ୍ୱ ଚଳାଇବାପରେ ପରିବର୍ତ୍ତନରୂପେ ଆସିଲା ରୂପକ-ଆରୋପର କାମନାରୁ ଯାହାର ସୃଷ୍ଟି । ଏ ଦେଶର ନାଟକକୁ ସାଧାରଣ ଭାବରେ 'ରୂପକ' କୁହାଯାଉଥାଏ । ସେ ଦେଶରେ ଏହା କଳାର ଏକ ନୂତନ ରୂପ । ରୂପକ ପରେ ପ୍ରତୀକ ଆସି କେତେ ଦିନ ନିଜର ଅଭିନବତାରେ ଚମକ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ପରେ ଧୀରେ ଧୀରେ ନିଷ୍ପ୍ରଭ ହୋଇଗଲା । ତାହାପରେ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦର ପରିକଳ୍ପନା । ଏପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବହିର୍ଜଗତ୍‌ର ବିଶ୍ଳେଷଣ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଉଥିଲା । କ୍ରମେ ଅନୁଭୂତ ହେଲା ଯେ, ମଣିଷର ଅନ୍ତର୍ଲୋକର ଆବିଷ୍କାର ହେଉଛି ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ କର୍ମ । ଅନ୍ତର୍ଲୋକର ରହସ୍ୟ ଉଦ୍‌ଘାଟିତ ହେଲେ ମଣିଷ ଭଳି ଏକ ଜଟିଳ ପ୍ରାଣୀର ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ପରିଚୟ ମିଳିବ । ଫ୍ରଏଡ୍ ଏ ଦିଗରେ ବାଟ ଦେଖାଇଲେ । ଅଜଣାର ଆହ୍ୱାନକୁ ଚିରକାଳ ମଣିଷ ଏକ ଆହ୍ୱାନ ରୂପରେ ଗ୍ରହଣ କରିଆସିଛି । ଏଥିପାଇଁ ସେ ଦୁର୍ଗମ ପର୍ବତ ଆରୋହଣ କରିଛି, ସମୁଦ୍ରର ଅତଳାନ୍ତ ଗଭୀରତା ମଧ୍ୟକୁ ଲମ୍ଫ ଦେଇଛି । ଏଥିରୁ ଅମୃତ ବାହାରିବ କିମ୍ବା ବିଷ ସମ୍ଭୂତ ହେବ, ତାହା ସେ ଚିନ୍ତା କରିନାହିଁ । ଯେଉଁଠି ରହସ୍ୟ, ସେଇଠି ତା'ର ଅନିସନ୍ଧିତ୍ସୁ ଦୃଷ୍ଟି । ଏହା ତା'ର ସ୍ୱଭାବ । କଳାକ୍ଷେତ୍ରରେ ଯେତେ ଯେତେ ନୂତନତାର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି, ସବୁର ମୂଳ ହେଉଛି ଏହି ଅନୁସନ୍ଧିତ୍ସା । ରହସ୍ୟ-ଗମ୍ଭୀର ଅନ୍ତର୍ଲୋକକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବା ପାଇଁ ମଣିଷ ଯେତେବେଳେ ଚାହିଁଲା, ସେତେବେଳେ ତା'ର ପ୍ରଥମ ଅନୁଭବ ହେଲା ଯେ, ପୂର୍ବପ୍ରଚଳିତ ଶୈଳୀ ଏଥିପାଇଁ ଆଦୌ ଉପଯୁକ୍ତ ହେବ ନାହିଁ । ଏଥିପାଇଁ ନୂଆ ଏକ ମାଧ୍ୟମ ଲୋଡ଼ା ହେବ । ସ୍ୱଭାବବାଦ ହେଉ କିମ୍ବା ବାସ୍ତବବାଦ ହେଉ, ଏସବୁର ପ୍ରକାଶ ନିମନ୍ତେ ଯେଉଁ ଶୈଳୀର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଥିଲା, ତାହାକୁ ବଦଳାଇ ଦିଆଯିବାର ଉଦ୍ୟମ ଆରମ୍ଭ ହେଲା । ତେଣୁ ଉଭୟ ଆଙ୍ଗିକ ତଥା ଆତ୍ମିକ ରୂପରେ ଅଭିନବତାର ସ୍ୱାକ୍ଷର ବହନ କରି ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କଲା ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦ । ଏହାକୁ କୌଣସି 'ବାଦ'ର ବିପକ୍ଷରେ ମୌନ ପ୍ରତିବାଦ ବୋଲି କହିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ । କାରଣ ଏହାର ସୃଷ୍ଟି ପଛରେ ଅଛି ଚିରନୂତନତା ପକ୍ଷପାତୀ ମଣିଷର ମନ । ପୁରୁଣା ସ୍ଥାନରେ ନୂଆର ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ ସୃଷ୍ଟିର ଏକ ଚିରନ୍ତନ ନିୟମ । ପ୍ରାୟ ପ୍ରତ୍ୟେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହାର ପ୍ରୟୋଜନ ଥାଏ । ପୁରୁଣା ସବୁଦିନ ଆସନ ମାଡ଼ିବସିଲେ, ନୂଆ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିବ କିପରି ଏବଂ ସୃଷ୍ଟିର ପରିବର୍ତ୍ତନ ବା ହେବ କିପରି ? ସେଇଥିପାଇଁ ନୂତନତାର ଆବାହନ କରାଯାଇଥାଏ । ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦର ସୃଷ୍ଟି ଏହିଭଳି । ଅନ୍ତର୍ଲୋକର ରହସ୍ୟ ଉଦ୍‌ଘାଟନ ହେଉଛି ଏହାର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ବାସ୍ତବବାଦୀ ବା ସ୍ୱଭାବବାଦୀମାନେ ସତ୍ୟକୁ ଯେଉଁ ରୂପରେ ଦେଖୁଥିଲେ, ଏମାନେ ତାହାର ଅନୁସରଣ ନ କରିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ସତ୍ୟ ଏଠାରେ ସମ୍ପ୍ରସାରିତ ହେଲା, କଳ୍ପନାର ତୁଳୀରେ ଅନୁରଞ୍ଜିତ ହେଲା ଏବଂ ଏକ ନୂତନ ବର୍ଣ୍ଣାଢ଼୍ୟ ରୂପରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କଲା । ଲକ୍ଷ୍ୟ ରହିଲା ଗୋଟିଏ । ନିଜର ପାଠକ/ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ କୌଣସି ରୂପରେ ପ୍ରଭାବିତ କରିବା । ଏଥିପାଇଁ ଯଦି ଅତିରଞ୍ଜନ ବା ଅତି ନାଟକୀୟ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ

Digitized by srujanika@gmail.com

ପଢ଼େ ତ, ପଢୁ । ପାରମ୍ପରିକତାର ବିରୁଦ୍ଧରେ ଏହି ନୂତନ ଶିଳ୍ପରୀତି ଏକ ବିଦ୍ରୋହ ବୋଲି କୁହାଯାଇଥାଏ । ପରିବର୍ତ୍ତନ ପାଇଁ ତଥା ନୂଆ କିଛି କରିବା ପାଇଁ ଆଗ୍ରହ ଏହା ପଛରେ ଥିଲା । ଏଥିପାଇଁ ସମସାମୟିକ ସମାଜ-ବ୍ୟବସ୍ଥା ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନହିଁ ଥିଲା ସ୍ରଷ୍ଟାମାନଙ୍କ ଆଗରେ ଗୋଟିଏ ବାଟ । ପ୍ରତିବାଦ ଯୁଦ୍ଧ ବିରୁଦ୍ଧରେ, ଯନ୍ତ୍ର-ସଂସ୍କୃତିର ପ୍ରସାର ବିରୁଦ୍ଧରେ, ପୁଣି କେତେବେଳେ ସାମାଜିକ ନୀତି-ନିୟମ, ସଂସ୍କାର କୁସଂସ୍କାର ବିରୁଦ୍ଧରେ ।

ମନଗହନର ରହସ୍ୟ ଉନ୍ମୋଚନ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କର ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷ୍ୟ ହୋଇଥିବାରୁ ସ୍ୱାଭାବିକ କାରଣରୁ ଏଥିରେ ସମାଜପ୍ରସଙ୍ଗ ମଧ୍ୟ ଚାଲିଆସେ । ସାମାଜିକ ପରିବେଶରେ ଗୋଟିଏ ଯନ୍ତ୍ରଣାଜର୍ଜରିତ ମଣିଷ, ତାହାର ସମସ୍ୟାର ବିଭିନ୍ନ ଦିଗ – ତାହା ଅର୍ଥନୈତିକ ହୋଇପାରେ, ରାଜନୈତିକ ହୋଇପାରେ କିମ୍ବା ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ମଧ ହୋଇପାରେ– ଏସବୁକୁ ସେମାନେ ନିଜ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରନ୍ତି । ଦାବି କରାଯାଏ ଯେ, ଏସବୁ ହେଉଛି ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କର ଜୀବନ-ଜିଜ୍ଞାସାର ଏକ ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ଆଲେଖ୍ୟ । ଜୀବନ ଆଜି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ହୋଇପଡ଼ିଥିବାବେଳେ ପାରମ୍ପରିକ ରୀତିରେ ତାହାର ବିଶ୍ଳେଷଣ ନିତାନ୍ତ ଅର୍ଥହୀନ ବୋଲି ସେମାନେ କହନ୍ତି । ପାରମ୍ପରିକ ଶୈଳୀରେ ଲିଖିତ ସାମାଜିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକୁ 'ରୋମାଁ-ରୋଲା' 'ବୁର୍ଜୁଆ ନାଟକ' ବୋଲି କହି ତା'ର ଲକ୍ଷ୍ୟ ନିର୍ଦ୍ଧାରଣ କରିଛନ୍ତି ନିମ୍ନଭାବରେ । ତାଙ୍କ ମତରେ "They are interested primarily in certain domestic and social problems, which are merely stated and not solved." ତାଙ୍କ ଆଖିରେ ଆଦର୍ଶ ନାଟକ ହେଉଛି ତାହା, ଯାହା ନିଜେ ଲୋକମାନଙ୍କ ପାଖକୁ ଯାଏ । ଏହାହିଁ ହେଉଛି ପ୍ରତ୍ୟେକ କଳାର ଧର୍ମ । Art is not for the people tc make the people to understand it, art would have to be brought down to their level–" ପ୍ରତୀକ ନାଟକ ହେଉ ବା ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟକ ହେଉ କିମ୍ବା ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ମଧ ହେଉ, ଏଥିରେ ଯେଉଁ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାର ସୂଚନା ଦିଆଯାଇଥାଏ, ତାହାର ସମାଧାନ କେତେ ନାଟକରେ କରାଯାଇଥାଏ ତାହାହିଁ ହେଉଛି ପ୍ରଶ୍ନ । ପୁଣି ରୋଡ଼େନ୍ ବ୍ରେକ୍ (Roden Brake) କଳାକୁ ଲୋକଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟାୟକୁ ନେଇଆସିବା କଥା ଯାହା କହିଛନ୍ତି, ତାହା ସୁଦ୍ଧା ଏହି ପୂର୍ବୋକ୍ତ ନାଟକମାନେ କେତେଦୂର କରିପାରିଛନ୍ତି, ତାହା ଚିନ୍ତାର ବିଷୟ । ଏ ଧରଣର ନାଟକରେ ସାଧାରଣ ଲୋକେ ତ ନ ଥାନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କ ମାନସିକ ସ୍ତର ସବୁବେଳେ ଏ ଧରଣର ନାଟକଠାରୁ ବହୁ ନିମ୍ନରେ ରହିବା କଥା । ନାଟ୍ୟକାର ସେମାନଙ୍କୁ ଆଖିରେ ରଖି ଏ ଶୈଳୀର ନାଟକ ଲେଖନ୍ତି ନାହିଁ ମଧ । ଏହା ଯେଉଁମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଲେଖାଯାଏ, ସେମାନେ ସବୁ ଦେଶରେ ସବୁ କାଳରେ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଶ୍ରେଣୀ । ସେମାନଙ୍କର 'ମୋହର' ଉପରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ସ୍ୱୀକୃତି ନିର୍ଭର କରୁଥିବାରୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ ଥାଏ ସେମାନଙ୍କ ଉପରେ । ସେମାନଙ୍କ ପାଟିର ପଦେ କଥା ଉପରେ । ଏଥିରେ କଳାକୁ ସାଧାରଣ ସ୍ତରକୁ ନେଇଆସିବାର ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠିବ କିମିତି, ତାହା ଚିନ୍ତା କରିବାର କଥା ।

ଏଠାରେ ବ୍ରେଖ୍‌ଟଙ୍କ ନାଟକ 'Good Woman of Centzuan' ନାଟକର ଗୋଟିଏ ବକ୍ତୃତାଧର୍ମୀ ସଂଳାପର କିଛି ଅଂଶ ଉଦ୍ଧାର କରାଯାଉ । ତାହା ହେଲା – "ଦୁର୍ଗତ ମଣିଷମାନେ,

Digitized by srujanika@gmail.com

ତୁମର ଭାଇ ମାଡ଼ ଖାଉଚି, ତୁମେ ଆଖି ବୁଜିଦେଉଚ । ତା' ଉପରେ ପାହାର ବସୁଚି, ସେ ଯନ୍ତ୍ରଣାରେ ଛଟପଟ ହେଉଚି ତମର କିଛି କରିବାର ନାହିଁ । ଜାନୁଆର ମାତିଚି, ଆପଣା ଶିକାରକୁ ପସନ୍ଦ କରି ଝାମ୍ପିନେଉଚି ଆଉ ତମେ କହୁଚ, ତମେ ବଞ୍ଚିଯାଇଚ, ତା' କାର୍ଯ୍ୟରେ ପ୍ରତିବାଦ ନ କରି । ଇଏ କି ଭଳି ସହର ? ତମେମାନେ କି ଭଳି ଲୋକ ? ଅନ୍ୟାୟ ମାଡ଼ିଯାଉଛି । ବିଦ୍ରୋହ ନ କରି ତମେ ନୀରବ ରହୁଚ । ଯଦି ତା' ନ ହେବ, ତେବେ ଏ ସହରର ପ୍ରୟୋଜନ କ'ଣ ? ତା' ବରଂ ଆଜି ଧ୍ୱଂସ ହେଉ... ।'' ସ୍ଲୋଗାନ୍‌ଧର୍ମୀ ଏଇ ଶସ୍ତା ବକ୍ତୃତାଟି ଶୁଣିବାକୁ ବଡ଼ ଭଲ ଲାଗୁଛି । ଏଥିରେ ବ୍ୟାଧିତ ଏବଂ ଶୀର୍ଣ୍ଣ ବ୍ୟକ୍ତିସତ୍ତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଏବଂ ପତମାନ ସମାଜ-ବ୍ୟବସ୍ଥା ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରାଯାଇଛି । ଧ୍ୱଂସ ଉପରେ ନୂତନ ସୃଷ୍ଟିର ଇମାରତ୍ ଠିଆକରାଇବାର ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖାଯାଇଛି । ମୁକ୍ତ ଛନ୍ଦର ଏ ଇସ୍ତାହାର ପଢ଼ିବାକୁ ବେଶ୍ ଜମାଣିଆ – ସେମିତି ଅଭିନେତା ହାତରେ ପଡ଼ିଗଲେ, ଏଇ ଗୋଟିକ ଦୃଶ୍ୟ ନାଟକଟିକୁ ମାତ୍ କରିଦେବ । ତେବେ କେବଳ ଗୋଟିଏ ପ୍ରଶ୍ନ – କ'ଣ ଅଛି ଏଥିରେ, ଯାହା ତାଙ୍କର ପୂର୍ବଜ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କର ପାରମ୍ପରିକ ଶୈଳୀର ନାଟକରେ ନ ଥିଲା ? ଯଦି ନ ଥିଲା, ତେବେ ଏଇ କଥା କହିବା ପାଇଁ ଗୋଟିଏ ନୂଆ ଶୈଳୀର ପ୍ରୟୋଜନ କ'ଣ ? ତାହା ତ ସେଥିରେ ମଧ୍ୟ କୁହାଯାଇପାରିଥାଆନ୍ତା ।

ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟକରେ ବିଦ୍ରୋହର ସ୍ୱର ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଆଲୋଚନା କଲାବେଳେ ଏଇ ସବୁ କଥାକୁ ବିଚାରକୁ ନେବାକୁ ହେବ । ଆମର ଦୃଢ଼ବିଶ୍ୱାସ, ଏସବୁରେ ବିଦ୍ରୋହର ଯେଉଁ ସୌଖିନ୍ ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି, ସେସବୁର ସାମାଜିକ ଭୂମିକା ନିତାନ୍ତ ଗୌଣ ଏବଂ କେବଳ ନୂତନ ପାଇଁ ନୂତନର ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଛି । ଶୋଷଣମୁକ୍ତ ଏକ ଶ୍ରେଣୀହୀନ ସମାଜଗଠନର ସ୍ୱପ୍ନ ଏଥିରେ ଦେଖାଯାଇଛି । ଗୋଷ୍ଠୀ ବା ଶ୍ରେଣୀ ସଂଘର୍ଷର ଅବଲୁପ୍ତି କାମନା କରାଯାଇଛି; ମାନବିକତାର ଆବାହନ କରାଯାଇଛି । ଏଥିରୁ କେଉଁଟି ନୂତନ, ଯାହା ପୂର୍ବରୁ କୁହାଯାଇ ନ ଥିଲା ?

ଯୁଦ୍ଧୋତ୍ତରକାଳରେ ୟୁରୋପର ସାମାଜିକ ଜୀବନରେ ଯେଉଁସବୁ ବିଭ୍ରାଟ ସୃଷ୍ଟି ହେଲା, ତହିଁରେ ପ୍ରଥମେ ଆସିଲା ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ଉପରେ ଅବିଶ୍ୱାସ, ତା'ପରେ ମଣିଷ ଉପରେ ସନ୍ଦେହ ଏବଂ ସେଥିରୁ ସମଗ୍ର ସୃଷ୍ଟି ଉପରେ ଆସ୍ଥାହୀନତା । ଭାଷାର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଶକ୍ତିଶୂନ୍ୟ ହୋଇଯାଇଥିବା, ସ୍ନେହଶ୍ରଦ୍ଧା ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଇତ୍ୟାଦି ତାହାର ସମସ୍ତ ଗୁରୁତ୍ୱ ହରାଇଥିବା – ଏସବୁ ପଛକୁ ପଛ ଆସିଛି । ଏହାର ମୂଳରେ ରହିଛି, ମାନବାତ୍ମାର ଦୁର୍ଦ୍ଦଶା । ଏହାରି ଭିତରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ଫୁଟିଉଠିଛି ଆଜିର ମଣିଷର ବ୍ୟକ୍ତିକୈନ୍ଦ୍ରିକ ରୂପ । ଏ ଦେଶରେ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ହୋଇନାହିଁ କିମ୍ବା ତାହାର ସିଧାସଳଖ ପ୍ରଭାବ ମଧ୍ୟ ଆମ ଉପରେ ପଡ଼ିନାହିଁ । ତେବେ ଦେଶ-ବିଭାଗଜନିତ ଯେଉଁ ବିପର୍ଯ୍ୟୟର ସମ୍ମୁଖୀନ ଏ ଦେଶକୁ ହେବାକୁ ପଡ଼ିଛି, ସେଥିରେ କ'ଣ ରୁଗ୍ଣ ମାନବାତ୍ମାର ଆର୍ତ୍ତନାଦ ଆମ କାନରେ ପଡ଼ିନାହିଁ କିମ୍ବା ସ୍ୱାର୍ଥପର ମଣିଷର ଜାନ୍ତବ-କାମନାର ଭୟାବହ ରୂପ ଆମେ ଦେଖୁନାହୁଁ ? ସେତେବେଳେ ତ ଆମେ 'ଈଶ୍ୱର ମୃତ', 'ଭାଷା ଶକ୍ତିହୀନ', 'ଜୀବନ ବ୍ୟର୍ଥ' – ଏସବୁ ସ୍ଲୋଗାନ ଦେଇନାହୁଁ କିମ୍ବା ଏଥିପାଇଁ କୌଣସି ନୂତନ ସାହିତ୍ୟିକ ଶୈଳୀର ସୃଷ୍ଟି କରିନାହୁଁ । ସାହିତ୍ୟିକ ସ୍ଲୋଗାନ ଦେଇ ମଣିଷକୁ ବଦଳାଯାଏ ନାହିଁ; ସେଥିପାଇଁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଉଦ୍ୟମ ଲୋଡ଼ା । ଯୁଦ୍ଧପରେ ସେ ଦେଶରେ ଯେତେ ସାହିତ୍ୟିକ ଶୈଳୀର ଉଦ୍‌ଭବ ହୋଇଛି, ତାହା ପଛରେ ଅଛି

Digitized by srujanika@gmail.com

ନିଜକୁ, ନିଜର ବିଶ୍ୱାସକୁ ଅନ୍ୟ ଉପରେ ଲଦିଦେବାର ପ୍ରୟାସ ଏବଂ ପୁରୁଣାକୁ ନୂଆ ରୂପରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରି ନିଜକୁ ଜାହିର କରିବାର ଏକମାତ୍ର କାମନା । ସବୁକଥା ପାଇଁ ସବୁ ଯୁଗରେ ସବୁ ଦେଶରେ କିଛି ସମର୍ଥକ ଥାଆନ୍ତି; ନିଜର ପାରିବାରପଣିଆଦ୍ୱାରା ସେମାନଙ୍କୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିପାରିଲେ ହେଲା । ତାହାପରେ ଯାହା କରିବାର କଥା, ସେମାନେ କରନ୍ତି । ସ୍ରଷ୍ଟା ତାଙ୍କର ସ୍ୱୀକୃତିର ତୁଙ୍ଗ ଚୂଡ଼ାରେ ବସି ଜନତାର ସମ୍ମାନ ଗ୍ରହଣ କରୁଥାଆନ୍ତି । ଆମେ ତ ଯୁଗେ ଯୁଗେ ସେ ଦେଶର ମୁହଁକୁ ଅନାଇଁ ବଞ୍ଚିଛୁ । ସେ ଦେଶର ବାସି ଏବଂ ପରିତ୍ୟକ୍ତ ମାଲକୁ ମଧ ଅମୃତଜ୍ଞାନରେ ପାଇଦେଇ ବାହାସ୍ଫୋଟ ମାରିବା ହେଉଛି ଆମ ପାଇଁ ଏକ ଗୌରବାବହ ବ୍ୟାପାର । ପ୍ରତୀକବାଦୀ, ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ଏବଂ ଆବସର୍ଡ ନାଟକ ମଧରେ ପରିକଳ୍ପନାଗତ ଏତେ ସାମ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ଯେ, ଆମର ସ୍ଥୂଳବୁଦ୍ଧିରେ ଏମାନଙ୍କ ମଧରେ ଥିବା ସୂକ୍ଷ୍ମ ପାର୍ଥକ୍ୟକୁ ଚିହ୍ନିବା ସମ୍ଭବ ହୁଏ ନାହିଁ । ସେମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଯାହା ଯୁଗାନ୍ତକାରୀ, ଆମ ପାଇଁ ତାହା ଅସମ୍ବନ୍ଧ ପ୍ରଳାପ । ନିଜ ଭୂମିରେ ସୃଷ୍ଟିର ଅଳ୍ପକାଳ ମଧରେ ଏଗୁଡ଼ିକ ଗୋଟିଏ ପରେ ଗୋଟିଏ ପରିତ୍ୟକ୍ତ ହୋଇଥିବାରୁ ଏହାର ଯୁଗୋପଯୋଗିତା ସମ୍ପର୍କରେ ଆମର ସନ୍ଦେହ ଦୃଢ଼ ହୋଇଛି ଏବଂ ଏଥିପାଇଁ ଭବଭୂତିଙ୍କୁ ସ୍ମରଣ କରି କହିବାକୁ ହେଉଛି, ‘‘କାଳୋହ୍ୟୟଂ ନିରବଧି, ବିପୁଳା ଚ ପୃଥ୍ୱୀ...’’ ।

ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟକର ସଂଜ୍ଞା ଓ ସ୍ୱରୂପ ବିଷୟରେ କେବଳ ଏତିକି କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ, ଏହା ହେଉଛି ନୂତନତା ପକ୍ଷପାତୀ ସ୍ରଷ୍ଟାମନର ଏକ ଅନ୍ୱେଷଣାତ୍ମକ ପ୍ରୟାସ । ଲକ୍ଷ୍ୟ ହେଉଛି ନୂତନ ରୂପରେ କଳାର ଶାଶ୍ୱତ ଚେତନାର ମର୍ମ ଉଦ୍‌ଘାଟନ । ଏହାକୁ ବାସ୍ତବବାଦ କିମ୍ବା ସ୍ୱଭାବବାଦର ଠିକ୍ ପରିପନ୍ଥୀ କୁହାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । କାରଣ ଏଥିରେ ମଧ ଜୀବନର ରହସ୍ୟ ଉନ୍ମୋଚନ ନିମନ୍ତେ ଅନୁକୃତିର ଆଶ୍ରୟ ନିଆଯାଇଥାଏ । ମଣିଷର ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ଅଧ୍ୟୟନ ଏଥିରେ କରାଯାଏ, ତାହାର ରହସ୍ୟ-ଗମ୍ଭୀର ଅନ୍ତର୍ଲୋକକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରାଯାଇ । ଏହି କାରଣରୁ ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱ ଉପରେ ତାଙ୍କର ଦଖଲ ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ ହୋଇପଡ଼େ । ବ୍ୟକ୍ତି ଅପେକ୍ଷା ଶ୍ରେଣୀ ବା ଗୋଷ୍ଠୀହିଁ ଏଠାରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଅଧିକ ଆକୃଷ୍ଟ କରେ; ଅର୍ଥାତ୍ ଯେଉଁ ବ୍ୟକ୍ତି ଏଥିରେ ଚରିତ୍ର ରୂପରେ ଆସନ୍ତି, ସେ ଗୋଷ୍ଠୀର ପ୍ରତିନିଧି ଭାବରେହିଁ ଆସନ୍ତି । ଏହି ନାଟ୍ୟଶୈଳୀରେ ସ୍ଥାନ ଓ କାଳର ଅସ୍ତିତ୍ୱକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରାଯାଏ ଏବଂ ଯେହେତୁ ଏଥିରେ ଆଦି-ମଧ- ଅନ୍ତ-ସମନ୍ୱିତ କୌଣସି ସୁପରିକଳ୍ପିତ କଥାବସ୍ତୁ ନ ଥାଏ ତେଣୁ ତ୍ରୟୀଐକ୍ୟର ପ୍ରସଙ୍ଗ ମଧ ଉଠେ ନାହିଁ । ଯେକୌଣସି ଘଟଣା ଯେକୌଣସି ସମୟ ବା ସ୍ଥାନରେ ଘଟିପାରେ । ଛୋଟ କୌଣସି ଘଟଣାକୁ ଏଥିରେ ପଲ୍ଲବିତ କରାଯାଏ ଚିନ୍ତା, ଅନୁଭୂତି, ଅଭିଜ୍ଞତା, କଳ୍ପନା ଓ ସ୍ୱପ୍ନ ସାହାଯ୍ୟରେ । ଚରିତ୍ର ପାଇଁ ପ୍ରତୀକର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଏ । ଏହାର ଅଙ୍କ ଓ ଦୃଶ୍ୟ ବିଭାଜନ ସାଧାରଣ ନାଟକଠାରୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର । ସଂଳାପ ଠିକ୍ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକର ସଂଳାପ ଭଳି – ଶାଣିତ, ତୀବ୍ର, ସଂକ୍ଷିପ୍ତ, କାବ୍ୟଧର୍ମୀ, ଦର୍ଶନନିର୍ଜିତ ଓ ପୁନରାବୃତ୍ତିବହୁଳ । ଜୀବନକୁ ଛୁଇଁବା ପାଇଁ ଏଥିରେ ପ୍ରୟାସ କରାଯାଏ ସତ୍ୟ, ମାତ୍ର ଘଟଣାରେ କଳ୍ପନା ବିଳାସକୁହିଁ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଘଟଣାରେ ଆକସ୍ମିକତା ଏବଂ ସଂଗତିହୀନତା ଥାଇପାରେ । ଚରିତ୍ରସୃଷ୍ଟିର ମୂଳ ଉତ୍ସ ହେଉଛି ସ୍ରଷ୍ଟାଙ୍କର କଳ୍ପନା । ତେବେ ଜୀବନ ସହିତ ତାଙ୍କର ସମ୍ପର୍କକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରାଯାଏ ନାହିଁ । ଏ ଧରଣର ନାଟକର ସଫଳତା ବିଶେଷ ରୂପରେ ନିର୍ଭର

Digitized by srujanika@gmail.com

କରେ ଏହାର ଆଲୋକ ସମ୍ପାତକୌଶଳ ଏବଂ ଧ୍ୱନି-ସଂଯୋଜନା ଉପରେ । ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି ନିମନ୍ତେ ଏଥିରେ କୌଣସି ବିଶେଷ ସଙ୍ଗୀତର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇପାରେ । ଅତୀତ କଥା କହିବାକୁ ଚାହିଁଲେ, Flash - Back ରୀତିର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇପାରେ । କୌଣସି କୌଣସି ନାଟ୍ୟକାର ଚରିତ୍ର ପାଇଁ 'ମୁଖା' ବ୍ୟବହାର ସୂଚନା ଦେଇଥାଆନ୍ତି । ଆବ୍‌ସର୍ଡ ନାଟ୍ୟକାର ଆୟୋନେସ୍କୋଙ୍କ 'Rhinocerous' (ଗଣ୍ଡା) ନାଟକରେ ଚରିତ୍ରାଭିନେତା 'ମୁଖା' ପରିଧାନ କରୁଛି । ମଣିଷ ମୁଣ୍ଡରେ ଗଣ୍ଡାରର ଶିଙ୍ଘ ଉଠିଥିବାର ଏବଂ ସେ ଏକ ମୋଟା ଚମଡ଼ାଧାରୀ ସ୍ଥୂଳକାୟ ଗଣ୍ଡାରେ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇଥିବାର ଦେଖାଇଦିଆଯାଇଛି । ଜଣେ ଚରିତ୍ର, ଯେ କି ଆହୁରି ଗଣ୍ଡାରରେ ପରିଣତ ହୋଇନାହିଁ, ସେ ମଣିଷ-ସମାଜକୁ ଏହି ଭୟାବହ ସଂକଟରୁ ରକ୍ଷାକରିବା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ କରି ଶେଷରେ ଦେଖୁଛି ଯେ, ତା' ନିଜ ମୁଣ୍ଡରେ ବି ଶିଙ୍ଘ ଉଠିଯାଇଛି । ସେ ବି ହୋଇଯାଉଛି ଏକ 'ଗଣ୍ଡାର' । କୁହାଯାଏ ଯେ, ଏଇ ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟ୍ୟକାର ଫାସୀବାଦ ଉପରେ ଆଘାତ ହାଣିଥିଲେ । ଯଦିଓ ଆବ୍‌ସର୍ଡିଟୀ ଏବଂ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦ ମଧ୍ୟରେ କିଛି ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଛି, ତେବେ ସାମ୍ୟର ପରିମାଣ ନିତାନ୍ତ କମ୍ ହୋଇ ନ ଥିବାରୁ ଏହି ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତଟି ଦିଆଗଲା । ପ୍ରତୀକାତ୍ମକତା ହେଉଛି ଏହି ନାଟ୍ୟଶୈଳୀର ପ୍ରଧାନ ଧର୍ମ ଏବଂ 'ଗଣ୍ଡାର' ମଧ୍ୟ ଏଠାରେ ପ୍ରତୀକ ରୂପରେ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଛି । ପ୍ରତୀକ ଅନେକ ସମୟରେ ନାଟକକୁ ଅଧିକ ଦୁର୍ବୋଧ କରିପକାଉଥିବାରୁ ଆଶା କରାଯାଏ ଯେ, ନାଟ୍ୟକାର ଯଥାସମ୍ଭବ ସୁଗମ୍ୟ ପ୍ରତୀକର ବ୍ୟବହାର କରିବେ । ପ୍ରତୀକର କୌଣସି ଡିକ୍ସନାରୀ ନାହିଁ ଏବଂ ଦେଶ-କାଳ-ପାତ୍ରଭେଦରେ ଏହାର ପ୍ରାୟୋଗିକ ରୂପ ବଦଳେ । ଏହାର ଅର୍ଥ ଅନ୍ୱେଷଣ କରୁ କରୁ ରସାବବୋଧରେ ଅନ୍ତରାୟ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । ସ୍ରଷ୍ଟାଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ ବ୍ୟାହତ ହୁଏ । ଆମେ ତ ଏଥିପାଇଁ ସବୁବେଳେ ସେ ଦେଶ ଆଡ଼କୁ ଅନାଇଁ ବସିଛୁ ; ତେଣୁ ଦୁର୍ବୋଧତା କଥାଟି ଏଠି ଅଧିକମାତ୍ରାରେ ପ୍ରଯୁଜ୍ୟ ।

ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟକ ହେଉଛି ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀମାନଙ୍କର ନାଟକ । ତେଣୁ ଏହା ପ୍ରକାଶରେ ବୁଦ୍ଧିଦୀପ୍ତ ଏବଂ ମନନଧର୍ମୀ ହୋଇଥାଏ । ଚରିତ୍ରମାନେ ସାଧାରଣ ନାଟକର ଚରିତ୍ର ଭଳି ନ ହୋଇ କଳ୍ପନାପ୍ରଧାନ ହୋଇଥାଆନ୍ତି । ଏମାନଙ୍କର ଆକୃତି ଓ ପ୍ରକୃତିରେ ଘନ ଘନ ପରିବର୍ତ୍ତନ ହୋଇପାରେ । ଏମାନେ ଆକାଶରେ ଉଡ଼ିପାରନ୍ତି; ପାଣିରେ ବୁଡ଼ିପାରନ୍ତି; ହଠାତ୍ ଉଭାଇ ଯାଇପାରନ୍ତି କିମ୍ବା ମୃତ୍ୟୁଲୋକରୁ ଫେରିଆସିପାରନ୍ତି । ଯାହା ସ୍ୱପ୍ନରେ ଘଟେ, ତାହା ଏଠାରେ ମଞ୍ଚରେ ଦେଖାଇଦିଆଯାଏ । 'ବନହଂସୀ' ନାଟକର ମୃତ ଚରିତ୍ର ସନ୍ତୋଷ ଶର୍ମା କହନ୍ତି, ''ମରିଯାଇଛି ବୋଲି ମୁଁ କ'ଣ ପଛକୁ ଫେରି ଆସିପାରିବିନାହିଁ ?'' ଘରର ଏ ପାଖରୁ ସେ ପାଖକୁ ଚାଲିଯିବା ଯାହା, ତାଙ୍କ ମତରେ ମୃତ୍ୟୁଲୋକରୁ ଜୀବନଲୋକକୁ ଫେରିଆସିବା ଠିକ୍ ସେଇଆ । ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକ ଏ କଥା ବୁଝିବା ସହଜ ହୁଏ ନାହଁ, ଯଦିଓ ଆମର ଇତିହାସାଶ୍ରୟୀ ମହାକାବ୍ୟ 'ମହାଭାରତ'ରେ ଏଇ ଧରଣର ଘଟଣାର ବର୍ଣ୍ଣନା ରହିଛି । ବ୍ୟାସଦେବଙ୍କ ଉଦ୍‌ଯୋଗରେ ମୃତ କୌରବଗୋଷ୍ଠୀ ଧୃତରାଷ୍ଟ୍ର ଗାନ୍ଧାରୀଙ୍କ ନିକଟକୁ ଫେରିଆସିଛନ୍ତି; ମାତ୍ର ସେଠାରେ ରହିଛି ଅଲୌକିକତା, ଯାହା ଅସମ୍ଭବକୁ ମଧ୍ୟ ସମ୍ଭବ କରିପାରେ । ଭାରତୀୟ ଦର୍ଶକମାନେ ଏହା ସହିତ ପରିଚିତ । ତେଣୁ ଏହାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେବାରେ ସେମାନଙ୍କୁ ଅସୁବିଧା ହୁଏ ନାହିଁ; ମାତ୍ର

Digitized by srujanika@gmail.com

ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟକରେ କୌଣସି କାରଣ ନ ଥାଇ ଏହି ଆକସ୍ମିକ ବ୍ୟାପାର ଘଟିଥାଏ ।

ଏ ନାଟକର ବିଷୟବସ୍ତୁ ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକ ଭଳି ସରଳରୈଖିକ ନ ହୋଇ ବୃତ୍ତାକାର ହୋଇଥାଏ । ଆରମ୍ଭ ଯେଉଁଠି, ଶେଷ ମଧ୍ୟ ସେଇଠି – ଏହାର କୌଣସି ଅଗ୍ରଗତି ନ ଥାଏ । ଚରିତ୍ର ଭଳି ଏହାର ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା ପ୍ରତୀକଧର୍ମୀ ହୋଇଥାଏ । ସାଧାରଣତଃ ଗୋଟିଏ କଳା ପର୍ଦ୍ଦା ଆଗରେ ଅଭିନୟ କରାଯାଏ ଏବଂ ବିଶେଷ ମଂଚୋପକରଣର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଏ ନାହିଁ । ପ୍ରତୀକବାଦୀ ନାଟକରେ ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା ପାଇଁ ଯେଉଁ କୌଶଳ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଥାଏ, ଏଠାରେ ମଧ୍ୟ ସେଇଭଳି ନାଟକର ଅନ୍ତଃସ୍ୱର ସହିତ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ରଖି ମଞ୍ଚସଜ୍ଜାକୁ ପ୍ରତୀକଧର୍ମୀ କରାଯାଇଥାଏ । ବେଳେବେଳେ ଚରିତ୍ରର ଅନ୍ତର୍ମନର ପରିଚୟ ଦେବା ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାର ସ୍ୱଗତଃ, ଜନାନ୍ତିକ, ଆକାଶଭାଷିତ ପ୍ରଭୃତି ପାରମ୍ପରିକ ନାଟ୍ୟ କୌଶଳର ବ୍ୟବହାର କରିଥାଆନ୍ତି ।

ବ୍ରେଖଟ୍‌ଙ୍କ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବାଦ (Therory of alienation) କଥା ପୂର୍ବରୁ କୁହାଯାଇଛି । ଚରିତ୍ର ସହିତ ଏକାତ୍ମତା ଉପରେ ଏମାନେ ବିଶ୍ୱାସ କରନ୍ତି ନାହିଁ । ଏହା ଏକ ଛଳନା ବୋଲି ସେମାନଙ୍କର ବିଶ୍ୱାସ । ସେଇଥିପାଇଁ ଏ ଧରଣର ନାଟକରେ ସୂତ୍ରଧର ବା ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଭଳି ଚରିତ୍ର ମଞ୍ଚକୁ ଆସି ଦର୍ଶକ ଓ ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟରେ ସେତୁସ୍ୱରୂପ କାର୍ଯ୍ୟ କରନ୍ତି; ଘଟଣା-ଘଟଣା ମଧ୍ୟରେ ଯୋଗସୂତ୍ର ସ୍ଥାପନ କରନ୍ତି । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ଏହି ରୀତିର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଥିଲା । ତେବେ ସେଠାରେ ସୂତ୍ରଧର ନାଟକର ପ୍ରଥମରୁ ଥରେ ମାତ୍ର ଦେଖାଦେଇ ନାଟକ-ସୂଚନା ଦେବାପରେ ବିଦାୟ ନେଉଥିଲା । ମାତ୍ର ଏ ନାଟକରେ ସୂତ୍ରଧର ବା ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ମୂଳରୁ ପ୍ରାୟ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ମଂଚକୁ ଆସୁଥାଆନ୍ତି ।

ଶୈଳୀରୂପରେ ଏହା ଦୀର୍ଘକାଳସ୍ଥାୟୀ ହୋଇପାରିନାହିଁ, ଯଦିଓ ଏହା ବିପୁଳ ସମ୍ଭାବନାର ସୂଚନା ଦେଇ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଥିଲା । ଏହାର କାରଣ ଆମେ ପ୍ରଥମରୁ ଆଲୋଚନା କରିଛୁଁ । ବକ୍ତବ୍ୟରେ ଅତିରଞ୍ଜନ ପ୍ରତି ଆସକ୍ତି, ଅତି ନାଟକୀୟତା, ଅତି ସ୍ୱପ୍ନବିଳାସିତା ପ୍ରଭୃତିକୁ ଏହାର କାରଣ ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରେ । ଜୀବନ ପାଇଁ ସ୍ୱପ୍ନର ଏକ ଭୂମିକା ରହିଛି; ମାତ୍ର ତାହା ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ । ସ୍ୱପ୍ନରେହିଁ ମଣିଷର ଅନ୍ତର୍ମନର ପ୍ରକୃତ ସ୍ୱରୂପ ଉଦ୍‌ଘାଟିତ ହୋଇଥାଏ ବୋଲି ସ୍ୱପ୍ନକୁ ନେଇ କେହି ବଞ୍ଚେ ନାହିଁ ବା ତାହା ଉପରେ କେହି ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଏ ନାହିଁ । ସ୍ୱପ୍ନ ହେଉଛି ସ୍ୱପ୍ନ; ସତ୍ୟ ରୂପରେ ତାକୁ କେହି କେଉଁଠି ଗ୍ରହଣ କରନ୍ତି ନାହିଁ । ଏହାକୁ ସମ୍ୱଳ କରି ଯେଉଁ ନାଟକ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଖୋଜୁଥିଲା, ସେ ଦୀର୍ଘଜୀବୀ ହୁଅନ୍ତା କିପରି ? ଊନବିଂଶ ଶତକର ଶେଷ ପାଦରେ ଏହାର ଆରମ୍ଭ ଏବଂ ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ପ୍ରଥମାର୍ଦ୍ଧରେ ଏହାର ବିଲୟ । ସ୍ୱଳ୍ପ ଜୀବନ କାଳମଧ୍ୟରେ ଏହା ବିଭିନ୍ନ ଦେଶରେ ବେଶ୍ ପ୍ରସାରିତ ହୋଇପାରିଥିଲା । ଲୋକପ୍ରିୟ ହୋଇଥିଲା ବୋଲି କୁହାଯାଇ ନ ପାରିଲେ ମଧ୍ୟ ଚର୍ଚ୍ଚିତ ହୋଇଥିଲା ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରେ । ଯଥାସମୟରେ ଏହା ଭାରତକୁ ଆସିଥିଲା ଏବଂ ଷଷ୍ଠ ଦଶକ ବେଳକୁ ଓଡ଼ିଶାରେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରବେଶ କରିଥିଲା । ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସ 'ବନହଂସୀ', 'ଅରଣ୍ୟ ଫସଲ', 'କାଠଘୋଡା', 'ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ରଃ' ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ ଏହି ଶୈଳୀରେ ଲେଖିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ଛଡ଼ା ବିଜୟ ମିଶ୍ର, କାର୍ତ୍ତିକ ରଥ, ଅକ୍ଷୟ ମହାନ୍ତି, ବିଶ୍ୱଜିତ୍ ଦାସ ପ୍ରମୁଖ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ମଧ୍ୟ ଏହି ରୀତିର ନାଟକ ଲେଖିଛନ୍ତି । ଆମେ ସେଗୁଡ଼ିକୁ

Digitized by srujanika@gmail.com

ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ ନାଟକର ଉଦାର ସଂଜ୍ଞା ତଳେ ଚିହ୍ନିତ କରିପାରୁଁ ।

(ଗ) ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦ (Existentialism) –

ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦୀ ବିଚାରଧାରା ଏବଂ ଆବସର୍ଡ଼ ଚିନ୍ତାଧାରା ମଧ୍ୟରେ ବିଶେଷ କୌଣସି ପାର୍ଥକ୍ୟ ନାହିଁ । ଆଲବର୍ଟ କାମ୍ୟୁ ତାଙ୍କର ' ମିଥ୍ ଅଫ ସିସିଫସ୍' ଗ୍ରନ୍ଥରେ ସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି ଯେ, ତର୍କ ଏବଂ ସଂଗତିହୀନ ଏଇ ସୃଷ୍ଟିରେ ଏଭଳି କିଛି ଶବ୍ଦ ରହିଛି, ଯାହାର ପ୍ରକୃତ ଅର୍ଥ ତାଙ୍କୁ ଜଣାନାହିଁ । ସେପରି ଗୋଟିଏ ଶବ୍ଦ ହେଉଛି 'ପାପ' । ଆବ୍‌ସର୍ଡ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ବିଶେଷ କରି ଆୟେନେସ୍କୋ 'ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦ'ଦ୍ୱାରା ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଥିଲେ । ଜାଁ ପଲ୍ ସାତ୍ରେ ଏହି ମତବାଦର ଜଣେ ମୁଖ୍ୟ ପ୍ରବକ୍ତା । ବିଦ୍ରୋହୀ ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦୀମାନେ ମନୁଷ୍ୟର ଅମରତ୍ୱ ଓ କ୍ଷମତାଲିପ୍‌ସା ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉଠାଇଥିଲେ ।

ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦୀ ଦର୍ଶନ ହେଉଛି ଚଳିତ ଶତାବ୍ଦୀର ଏକ ଚିନ୍ତାଧାରା, ଏକ ମନନ– ଯାହା ସେ ଦେଶର ଅସହାୟ ମଣିଷର ଦୁର୍ଦ୍ଦଶାକୈନ୍ଦ୍ରିକ । ଜୀବନ ଯେତେବେଳେ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ମନେହୁଏ, ମଣିଷ ଯେତେବେଳେ ଅସହାୟ, ଉପାୟଶୂନ୍ୟ ଏବଂ ନୀରବ ହୋଇପଡ଼େ, ସେତେବେଳେ ଦାର୍ଶନିକତା ମଧ୍ୟରେ ମୁହଁ ଲୁଚାଇବା ବ୍ୟତୀତ ତା ଆଗରେ ଆଉ ଅନ୍ୟ ଉପାୟ ରହେ ନାହିଁ । ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କରେ, ମଣିଷ ବିଷୟରେ ବହୁ ଜିଜ୍ଞାସା ତା' ମନରେ ଜାଗେ । ଶେଷରେ ମଣିଷ ଠିକ୍ କରେ, ମଣିଷ-ମଣିଷ ଭିତରେ ଯେଉଁ ଆତ୍ମୀୟତାର ସୂତ୍ରଟି ଥିଲା, ତାହା ବହୁ ଦିନରୁ ଛିନ୍ନ ହୋଇସାରିଛି; ନିଜକୁ ପ୍ରକାଶ କଲାଭଳି ଭାଷା ଆଉ ତା' ପାଖରେ ନାହିଁ । ଶବ୍ଦ ଅର୍ଥହୀନ ହୋଇସାରିଛି ଏବଂ ମଣିଷ ଦୁଇଟି ସତ୍ତାର ଟଣାଓଟରା ଭିତରେ ନିଜର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ହରାଇସାରିଛି । ଏଭଳି ଏକ ଅବବୋଧ ପାଇଁ ସେଇ ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ, ତା'ର ଭୟାବହତା, ଧ୍ୱଂସ, ବିନାଶ, ଫାଶୀବାଦ, ଯନ୍ତ୍ରଣାଶିବିର, ସାମ୍ୟବାଦୀ ଶ୍ରମଶିବିର ଏବଂ ତଜ୍ଜନିତ ସୃଷ୍ଟ ଭୟାବହ ପରିବେଶ ପାଖରେ ପହଞ୍ଚିବାକୁ ହେଉଛି । ଏହାର ପ୍ରଭାବରେ ମଣିଷର ଯେଉଁ ଆମୂଳ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟିଲା, ସେଥିରୁ ତା'ର ପୂର୍ବ ସତ୍ତାଟି ଖୋଜି ପାଇବା ଅତ୍ୟନ୍ତ ଦୁରୂହ ଥିଲା । ବିବର୍ଣ୍ଣ, ବିକୃତ ଏବଂ ବିଷଣ୍ଣ ଏକ ମୃତ ଶବର ଚେହେରା ନେଇ ସେ ନିଜ ପାଇଁ ଘୋର ସମସ୍ୟାର ଏକ କାରାଗାରରେ ପଡ଼ିଗଲା, ଯେଉଁଠି ତା'ର କରିବା ପାଇଁ କିଛି ନ ଥିଲା । ଏ ଅସହାୟତାରୁ ସୃଷ୍ଟି ହେଲା ନୈରାଶ୍ୟ । ମୁକ୍ତି ପାଇଁ ଆତ୍ମା ତା'ର ଚିତ୍କାର କରୁଥିଲା; ମାତ୍ର ଖୋଜିଲେ କ'ଣ ମୁକ୍ତି ମିଳେ ? ମଣିଷ ଅନୁଭବ କଲା ତା'ର ଆଉ କୌଣସି ଭବିଷ୍ୟତ୍ ନାହିଁ । ମଣିଷ ସହିତ ତା'ର ସମ୍ପର୍କର ସେତୁ ଖଣ୍ଡ ଖଣ୍ଡ ହୋଇ ଭାଙ୍ଗିପଡୁଛି । ସେ ଯାହା କହୁଛି ଓ କହିବାକୁ ଚାହୁଁଛି, ତାହା ଭିତରେ ଯୋଜନ-ଯୋଜନ ଦୂରତ୍ୱ ସୃଷ୍ଟି ହେଉଛି; ଶବ୍ଦ ଆଉ ଅର୍ଥର ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ସମ୍ପର୍କ ଛିନ୍ନ ହୋଇଯାଇଛି । ମାନବୀୟତାର ସମସ୍ତ ସୂତ୍ର ହଜିଯାଇଛି ।

ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦ ଏକ ଦାର୍ଶନିକ ଅବବୋଧ, ଯାହା ସେ ଦେଶର ବ୍ୟସ୍ତ-ବିକଳ ପର୍ଯ୍ୟୁଦସ୍ତ ଜୀବନଧାରା ମଧ୍ୟରୁହିଁ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । ଏହାର ପ୍ରବକ୍ତାଭାବରେ ଅଛନ୍ତି ନିତ୍‌ସେ (ଯାହାଙ୍କ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ପୂର୍ବରୁ ସୂଚିତ ହୋଇଛି ଏବଂ ଯେ ଈଶ୍ୱରଙ୍କର ମୃତ୍ୟୁ ଘୋଷଣା କରି ସମଗ୍ର ବିଶ୍ୱରେ ଚାଂଚଲ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲେ) ଜାଁ ପଲ୍ ସାର୍ତ୍ର, କିର୍କେଗାର୍ଡ଼ ପ୍ରମୁଖ । ପୂର୍ବ-ଧାରଣା ଭଳି ଏହା ମଧ୍ୟ

Digitized by srujanika@gmail.com

ବାସ୍ତବବାଦର ବିରୋଧୀ ପକ୍ଷ ଏବଂ ଏଥିରେ ପ୍ରକୃତି କିମ୍ବା ବିଶ୍ୱ ଏ ଉଭୟ ପରିବର୍ତ୍ତେ ମାନବୀୟ ଭାବସମ୍ବେଦନା ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦୀମାନଙ୍କ ମତରେ ଅନୁଭବ କେବଳ ବିଚାରବୁଦ୍ଧିରୁ ଆସେ ନାହିଁ କିମ୍ବା କେବଳ ଏହାଦ୍ୱାରାହିଁ ଦୃଷ୍ଟି ଓ ଦର୍ଶନ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ହୁଏ ନାହିଁ; ବରଂ ଏଥିପାଇଁ ମଣିଷର ସମସ୍ତ ସତ୍ତାର ସହଯୋଗ ଆବଶ୍ୟକ । ଦାର୍ଶନିକ ନିତ୍‌ସେ ଏଇ କଥାଟିକୁ କହିବାକୁ ଯାଇ ଲେଖିଛନ୍ତି,"Always I have writtern my works with my whole body and life. I don't know what is meant by intellectual problems." ନିତ୍‌ସେ କହିବାକୁ ଚାହାନ୍ତି, ଯେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବ୍ୟକ୍ତି ତାହାର ସମସ୍ତ ସତ୍ତା ଦେଇ ଜୀବନକୁ ପରଖିବାକୁ ଉଦ୍ୟମ ନ କରିଛି, ସେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ତାହାର ଅନୁଭବ ଅସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣହିଁ ରହିବ । କେବଳ ମାତ୍ର ବିଚାରବୁଦ୍ଧି ଦ୍ୱାରା ରହସ୍ୟର ଗଭୀରତା ମାପିବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ ।

ଏକ ସାହିତ୍ୟିକ ମତବାଦରୂପରେ ଗତ ଶତକର ଶେଷାର୍ଦ୍ଧରେହିଁ ଏହା ମୁଣ୍ଡଟେକି ଥିଲା । ଯେମିତି ପୂର୍ବରୁ ସୂଚିତ ହୋଇଛି ଜୀବନର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନତା, ଅସହାୟତା, ସଂଶୟପ୍ରବଣତା, ନିଃସଙ୍ଗତା, ବ୍ୟକ୍ତିକୈନ୍ଦ୍ରିକତା ପ୍ରଭୃତି ଭିତରୁ ଏହି ଚେତନାର ସୃଷ୍ଟି । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ସାହିତ୍ୟରେ ଏହି ଚେତନାକୁ ରୂପ ଦେଲେ କାମ୍ୟୁ, କାଫ୍‌କା, ଦସ୍ତୋଭସ୍କି, ଆନ୍ଦ୍ରେଜୀଦ୍‌, ଏଲିଅଟ୍ ପ୍ରମୁଖ । ଗତାନୁଗତିକତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ପ୍ରତିବାଦ ପ୍ରବୃତ୍ତିରୁ ଏହାର ସୃଷ୍ଟି । ନିଜ ବିଶ୍ୱାସରେ ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦୀମାନେ ସାମ୍ପ୍ରତିକ ଜୀବନକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରନ୍ତି, ମଣିଷର ସଙ୍କଟପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ଥିତି ବିଷୟରେ ତାକୁ ସଚେତନ କରନ୍ତି । ସାମ୍ପ୍ରତିକ ଜଟିଳ ସ୍ଥିତିରେ ମଣିଷ ନିଜ ସମ୍ପର୍କରେ ଚିନ୍ତା କରୁ; ନିଜ ଭିତରକୁ ଅନାଇଁ ନିଜର ପ୍ରକୃତ ସ୍ଥିତିର କଳ୍ପନା କରୁ; ହେତୁବାଦୀ ଯନ୍ତ୍ର-ସଭ୍ୟତାର ତୀବ୍ର ଆକର୍ଷଣ ପାଖରେ ନିଜକୁ ସମର୍ପଣ କରି ନ ଦେଉ; ନିଜେ ଏକ ଯନ୍ତ୍ର ହୋଇ ନ ଯାଉ— ଏଇଭଳି ଅନେକ କଥା ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦୀମାନେ କହିଛନ୍ତି । ମଣିଷ ଯେମିତି ଧୀରେ ଧୀରେ ନିଜକୁ ବସ୍ତୁବାଦ ନିକଟରେ ସମର୍ପଣ କରିଦେଉଛି, ଏଥିରେ ସେମାନେ ଆତଙ୍କିତ ହୋଇପଡ଼ିଛନ୍ତି । କିର୍କେଗାର୍ଡ଼ ଏବଂ ନିତ୍‌ସେ ଉଭୟେ ଜୀବନର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନତାକୁ ଚମତ୍କାର ଭାବରେ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିଛନ୍ତି । ଏଥିରେ ମଧ୍ୟ ମନଗହନର ଅକୁହା କଥାକୁ ଖୋଜି ବାହାରକରିବାର ଉଦ୍ୟମ କରାଯାଉଥିବାରୁ ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱ ସହ ଏହାର ସମ୍ପର୍କ ନିବିଡ଼ । ମନତଳେ ଯେଉଁ ମନଟି ଥାଏ, ତାହା ହେଉଛି ମଣିଷର ଅବଚେତନ । ଏହି ଅବଚେତନର ସନ୍ଧାନ ପ୍ରଥମେ ଦିଅନ୍ତି ସିଗ୍‌ମଣ୍ଡ ଫ୍ରଏଡ୍‌, ଯେଉଁଠି 'ଚିତ୍ରପ୍ରତିମା ପ୍ରାୟେ ଦିଶୁଥିବା ମଣିଷ' ନିଜ 'ଭିତରର ନାରଖାର' ଅବସ୍ଥାକୁ ପ୍ରଥମ ଥର ପାଇଁ ଦେଖି ଶିହରିଉଠିଥିଲା । ପ୍ରତ୍ୟେକ ମଣିଷର ଅନ୍ତର୍ମନ ହେଉଛି ବୀଭତ୍ସ ନାରକୀୟତାର ଏକ ରଙ୍ଗଶାଳା । ଲିବିଡ଼ୋର ଲାଳସାସିକ୍ତ ହୁଙ୍କାରରେ ମନୋଭୂମି ସଦା ପ୍ରକମ୍ପିତ । ଭଦ୍ର ମଣିଷ ତାକୁ ନିଜର 'ଇଡ୍‌'ର ପ୍ରଭାବରେ ଚପାଇରଖିବାକୁ ଅହରହ ଉଦ୍ୟମ କରିଚାଲିଛି; ମାତ୍ର ସେଥିରେ ମଧ୍ୟ ସେ ପୂର୍ଣ୍ଣ ସଫଳତା ପାଇପାରୁନାହିଁ । ଅନ୍ଧକାରର ସୁଯୋଗ ପାଇ ହିଂସ୍ର ପଶୁମାନେ ତାଣ୍ଡବ ସୃଷ୍ଟି କଲା ଭଳି ସାମାନ୍ୟ ସୁଯୋଗ ପାଇବାମାତ୍ରେ ବନ୍ଦୀ ଲିବିଡ଼ୋ ବାହାରକୁ ବାହାରିଆସୁଛି ଏବଂ ତା'ର ଜାନ୍ତବ ଚିତ୍କାରରେ ସମଗ୍ର ସୃଷ୍ଟି ହୁଲସ୍ଥୁଲ ହୋଇଯାଉଛି । ମଣିଷ ଯାହା କରୁଛି, ତାହାକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରୁଛି ତା'ର ଅନ୍ତର୍ମନ । ସେଠାରେ ପ୍ରତିନିୟତ ନାରକୀୟତାର ଅଭିନୟ ଚାଲିଛି । ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦୀମାନେ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଏହାର ସ୍ୱରୂପ ଦର୍ଶକ/ ପାଠକମାନଙ୍କୁ ଦେଖାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକରିଥିଲେ । ନିତ୍ସେ ପ୍ରମାଣ କଲେ, "ନୈତିକତା ଏବଂ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ପ୍ରତି ସମ୍ମାନ– ଏସବୁ ହେଉଛି ଭୀରୁ, କାପୁରୁଷ ଏବଂ ଦୁର୍ବଳର ଆୟୁଧ । କାମନା ଏବଂ ବାସନାର ଅଗ୍ନିରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ମଣିଷ ଦହ୍ୟମାନ ।" ନୀତିବାଦ ହେଉଛି ଏକ ଛଳନା । କାମ୍ୟୁ ଯେତେବେଳେ 'ପାପ' ଶବ୍ଦଟିକୁ ବୁଝିବାରେ ନିଜର ଅସାମର୍ଥ୍ୟ ପ୍ରକାଶ କରନ୍ତି, ସେତେବେଳେ ପରମ୍ପରା ସହିତ ତାଙ୍କର ସମ୍ପର୍କ କିଭଳି ହୋଇଥିବ, ତାହା ଜାଣିବାରେ ଅସୁବିଧା ହୁଏ ନାହିଁ । ଆନ୍ଦ୍ରେଜୀଦ୍ ଠିକ୍ ଏହି ବିଶ୍ୱାସର ପ୍ରତିଧ୍ୱନି ସୃଷ୍ଟି କରି କହନ୍ତି, " ନିଜକୁ ଜାଣ" । ଏ ନୀତିବାକ୍ୟଟି ଅତ୍ୟନ୍ତ ଅସାର ଓ କୁତ୍ସିତ । "ନିଜକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବା ଅର୍ଥ ହେଉଛି, ଆତ୍ମବିକାଶ ପଥରେ ବାଧା ସୃଷ୍ଟି କରିବା । ଯେଉଁ ସଂବାଳୁଆ ନିଜକୁ ଜାଣିବା ପାଇଁ ଚେଷ୍ଟାକରେ, ସେ କେବେହେଲେ ପ୍ରଜାପତିଟିଏ ହୋଇପାରେ ନାହିଁ ।" ସଂସାରରେ ଯାହା କିଛି ସୁନ୍ଦର, ରୁଚିର, ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ଏବଂ ନ୍ୟାୟପୂର୍ଣ୍ଣ, ସେସବୁ ଛଳନା ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ କିଛି ନୁହେଁ ବୋଲି ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦୀମାନଙ୍କର ଧାରଣା ।

ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦୀ ଚେତନାରେ ମୃତ୍ୟୁ ଏକ ଜାଗତିକ ସତ୍ୟ, ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଏବଂ ଏଥିପାଇଁ ସଦା ପ୍ରସ୍ତୁତ ରହିଥିବା ଉଚିତ ବୋଲି ସୂଚିତ । ଭାରତୀୟ ଚେତନାରେ ମୃତ୍ୟୁକୁ ଯେଉଁଭଳି ମହାମହିମାମଣ୍ଡିତ ରୂପରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରାଯାଇଛି, ଏମାନେ ସେଥିରେ ବିଶ୍ୱାସ କରନ୍ତି ନାହିଁ ସତ୍ୟ, ତେବେ ଏଠାରେ ଯେମିତି ସେଥିପାଇଁ ସଦା ପ୍ରସ୍ତୁତ ରହିବା ନିମନ୍ତେ କୁହାଯାଏ, ସେ ଚେତନାରେ ମଧ ତାହାହିଁ ଆଶା କରାଯାଇଛି । ସାର୍ତ୍ତ୍ର, କାମ୍ୟୁ ପ୍ରଭୃତି ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଭାଷାରେ ଏହାର ସ୍ୱରୂପକୁ ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରିଥିଲେ ମଧ ଅନୁଭବରେ ଏମାନଙ୍କର ବିଶ୍ୱାସର ରୂପ ଏକ । ଆଜିର ମଣିଷକୁ ବୋଧହୁଏ ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦୀମାନେ ଠିକ୍ଭାବରେ ଚିହ୍ନିପାରିଥିଲେ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ମଣିଷ ଆଜି ଯେଉଁ ଦ୍ୱୈତ ଜୀବନ ଜିଉଁଛି, ତାହା ସେମାନେ ଦେଖାଇ ଦେଇଛନ୍ତି । ମଣିଷ ସମାଜର ଆଖିରେ ଧୂଳିଦେଇ ସମସ୍ତଙ୍କ ପଛରେ ଅନେକ କାମ କରିଯାଏ । ଗୋପନୀୟତାର ଅର୍ଥ ହେଉଛି ଅନୈତିକତା । ଏ ବୋଧ ତାହାର ଥାଏ । ତଥାପି ପ୍ରବୃତ୍ତିର ତାଡ଼ନାରେ ଏସବୁ କାମ କରୁଥାଏ । ଅନ୍ୟର ଅଲକ୍ଷ୍ୟରେ, ସମସ୍ତଙ୍କର ଅଜାଣତରେ ଏଇ ବାଟରେ ଚାଲିଥାଏ । ନିଜକୁ ହୁଏତ ବୁଝାଉଥାଏ ଯେ, ଯେପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅନ୍ୟମାନେ ଏ ବିଷୟରେ କିଛି ଜାଣୁନାହାନ୍ତି, ସେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏଥିରେ ଅନ୍ୟାୟ କିଛି ନାହିଁ । ନିଜ ସହିତ ଏ ଯେଉଁ ଲୁଚକାଳି ଖେଳ, ତାକୁ କୁହାଯାଏ ଆତ୍ମପ୍ରତାରଣା । ସାର୍ତ୍ତ୍ରଙ୍କ ମତରେ ମାନସିକତାଦୃଷ୍ଟିରୁ ମଣିଷ ଏଭଳି ଏକ ପ୍ରାଣୀ, ଯେ କି ନିଜ ସହିତ ପ୍ରତାରଣା ନ କଲେ ତାହାର କାର୍ଯ୍ୟକାରୀ ଶକ୍ତି ହୁଏତ ବାଧାପ୍ରାପ୍ତ ହେବ କିମ୍ବା ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣରୂପେ ବନ୍ଦ ହୋଇଯିବ । ତେଣୁ ପରିସ୍ଥିତିର ଚାପରେ ତା'ର କ୍ରିୟାଶୀଳତା ବାରମ୍ବାର ଏଇଭଳି ଦୁର୍ବଳତାର ସମ୍ମୁଖୀନ ହେଉଥାଏ ଏବଂ ଯେହେତୁ ସେ ସ୍ଥାଣୁ ହୋଇ ରହିପାରିବ ନାହିଁ, ତେଣୁ ବାରମ୍ବାର ତାକୁ ନିଜ ସହିତ ବୁଝାମଣା କରିବାକୁ ପଡୁଥାଏ । ଜୀବନସାରା ତାକୁ ଏମିତି ଦୁଇ ନାବରେ ଗୋଡ଼ ଦେଇ ଚାଲିବାକୁ ପଡ଼େ ଏବଂ ଏକ ଦ୍ୱୈତଜୀବନ ଜିଇଁବାକୁ ସେ ଏକପ୍ରକାର ବାଧ ହୋଇଯାଏ । ଆବ୍ସର୍ଡିଷ୍ଟମାନେ ମଧ ସ୍ଥିତିବାଦର ପ୍ରବକ୍ତା; କାରଣ ଉଭୟ ଦର୍ଶନ ମଧରେ ପ୍ରକୃତିଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଶେଷ କୌଣସି ଦୂରତ୍ୱ ନାହିଁ । ସ୍ଥିତିବାଦର ପ୍ରବକ୍ତା ସାର୍ତ୍ତ୍ର ସ୍ୱୟଂ ଆବ୍ସର୍ଡିଟୀର

Digitized by srujanika@gmail.com

ପ୍ରଶଂସକ ମଧ୍ୟ । ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କରେ ଉଭୟ ଗୋଷ୍ଠୀଙ୍କର ଚିନ୍ତାଧାରାରେ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ରହିଛି ।

ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦୀମାନେ ମନେକରନ୍ତି, ଜନ୍ମସୂତ୍ରରେ ମଣିଷ ସ୍ୱାଧୀନ ଏବଂ ତାହାର ଏହି ସ୍ୱାଧୀନତା ଆମୃତ୍ୟୁ ବଜାୟ ରହିବା ଉଚିତ । ବିଧି-ନିଷେଧର ଶୃଙ୍ଖଳା ତାକୁ ଯେଉଁଭଳି ଆଜୀବନ ଆବଦ୍ଧ କରି ରଖୁଚି, ସେଥିରୁ ତାହାର ମୁକ୍ତି ଲୋଡ଼ା । ସ୍ୱାଧୀନତା ପାଇଁ ତାହାର ବ୍ୟାକୁଳତା ହେଉଛି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପେ ପ୍ରବୃତ୍ତିଗତ । ଯେକୌଣସି ପରିସ୍ଥିତିରେ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ସେ ସ୍ୱାଧୀନ ଜୀବନର ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖୁଥାଏ । ପରାଧୀନତା ହେଉଛି ସମସ୍ତ ପ୍ରକାର ଜାଗତିକ ଦୁଃଖର ଏକମାତ୍ର କାରଣ । ଚିନ୍ତାରେ, କାର୍ଯ୍ୟରେ, ଆଚରଣରେ ପଦେ ପଦେ ମଣିଷକୁ ଯେମିତି ପୂର୍ବସୂରୀମାନଙ୍କର ପାଦଚିହ୍ନ ଉପରେ ପାଦ ଥାପି ଥାପି ଆଗେଇବାକୁ ପଡ଼େ, ତହିଁରେ ତାହାର ଆତ୍ମା ରୁଧିରାକ୍ତ ହୋଇଯାଏ । ଦାର୍ଶନିକ ସକ୍ରେଟିସ୍‌ଙ୍କ ମତରେ ଅଜ୍ଞତା ହେଉଛି ପରାଧୀନତାର କାରଣ । ଜଣେ ପ୍ରକୃତ ଜ୍ଞାନୀ ବ୍ୟକ୍ତି ସବୁବେଳେ ସ୍ୱାଧୀନ । ଅନ୍ୟର ଅଙ୍କୁଶକୁ ଉପେକ୍ଷା କରିବାର ଶକ୍ତି ତାକୁ ଜ୍ଞାନହିଁ ହୋଇଥାଏ । ଦାର୍ଶନିକ ସାର୍ତ୍ର ଏହାକୁ ସ୍ୱୀକାର କରନ୍ତି ନାହିଁ । ତାଙ୍କ ମତରେ ସ୍ୱାଧୀନତା ହେଉଛି ଏକ ଫାଙ୍କା ଆୱାଜ । ନିତ୍‌ସେ ମଣିଷକୁ ସ୍ୱାଧୀନତା ସମ୍ପର୍କରେ ସଚେତନ କରାଇଦେଇ କହନ୍ତି ଯେ, ଏହାହିଁ ଅନ୍ତତଃ ତାକୁ ଠିକ୍ ବାଟରେ ଚାଲିବାର ପ୍ରେରଣା ଯୋଗାଇଦେବ; ନିଜ ସହିତ ବୁଝାମଣା କରିବାର ଶକ୍ତି ସୃଷ୍ଟି କରିବ ।

ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦରେ ଈଶ୍ୱର ନାହାନ୍ତି, ଧର୍ମ ନାହିଁ, ନୈତିକତା ନାହିଁ, ମୂଲ୍ୟବୋଧ ନାହିଁ । ନିତ୍‌ସେ ଈଶ୍ୱରଙ୍କୁ ମୃତ ବୋଲି ଘୋଷଣା କରି ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦୀମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଏକ ବିରାଟ ସମସ୍ୟାର ସମାଧାନ କରିଦେଇଥିଲେ । ତାହା ହୋଇ ନ ଥିଲେ ଏମାନଙ୍କୁ ହୁଏତ ଏଇ ଧରଣର ଏକ ଆନ୍ଦୋଳନ ଆରମ୍ଭ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଆନ୍ତା । ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦର ମୁଖ୍ୟ ପ୍ରବକ୍ତା କିର୍କେଗାର୍ଡ଼ ଧର୍ମ, ଗିର୍ଜା ଇତ୍ୟାଦିରେ ବିଶ୍ୱାସ ରଖୁ ନ ଥିଲେ । ଏଇଭଳି ଭାବରେ ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦୀମାନେ ମଣିଷକୁ ତା'ର ସାମାଜିକ ପରିବେଶରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରିଦେଇ, ତାକୁ ନିଃସଙ୍ଗ କରିଦେଇଥିଲେ; ଯେଉଁଠୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବାଦର ସ୍ୱର ଉଠିଛି । ଏମାନେ ବିଶ୍ୱାସ କରନ୍ତି, ଜନ୍ମଠାରୁ ମୃତ୍ୟୁପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ମଣିଷ ଏକା; ତା'ର ବନ୍ଧୁ-ପରିଜନ, ସମାଜ ଇତ୍ୟାଦି ନାହିଁ । ସ୍ନେହ, ପ୍ରେମ ପ୍ରତ୍ୟୟ ଆସ୍ଥା— ଏସବୁ ହେଉଛି କେବଳ ଏକ ଆତ୍ମପ୍ରତାରଣା । କିଛି ନ ଥାଏ, ଅଥଚ ସବୁ ଅଛି ବୋଲି ନିଜକୁ ବୁଝାଇ ମଣିଷ ଏକ କାଳ୍ପନିକ ଜଗତ୍‌ରେ ଜୀବନ କଟାଇଦିଏ । ହେତୁବାଦୀ ସଂସ୍କୃତିର ଦ୍ରୁତ ପ୍ରସାର ସାମାଜିକ, ଅର୍ଥନୈତିକ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ସୃଷ୍ଟିର ପ୍ରଧାନ କାରଣ ବୋଲି ସେମାନଙ୍କର ମତ । ଏଇ ଗୋଟିଏ ଦିଗ ଉପରେ ସେ ଦେଶରେ ବହୁ ଆଲୋଚ଼ନା ହୋଇଛି । ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାର ସଂଜ୍ଞା ଓ ସ୍ୱରୂପ ନିର୍ଦ୍ଧାରଣ ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ କରାଯାଇଛି । ସମାଜତତ୍ତ୍ୱବିତ୍‌ମାନେ ଏହାର ବିଭିନ୍ନ ସ୍ତରକୁ ଚିହ୍ନିତ କରିଛନ୍ତି । ଅକ୍ଷମତା, ଅର୍ଥହୀନତା, ନିଃସଂଗତା ଇତ୍ୟାଦି ଏହାର ବିଭିନ୍ନ ପର୍ଯ୍ୟାୟ ବୋଲି ଦେଖାଇଛନ୍ତି । ଏମାନଙ୍କ ଭିତରୁ କେହି ପୁଣି ଆତ୍ମା, ପରମାତ୍ମା କଥା କହିଛନ୍ତି ଏବଂ ପରମାତ୍ମାଙ୍କଠାରୁ ଦୂରେଇଗଲେ ମଣିଷ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇଯାଏ ବୋଲି ସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି । ଯେଉଁଠି ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ପାଇଁ ପାଦେ ମାଟି ନାହିଁ, ସେଠାରେ ପରମାତ୍ମା, ଆତ୍ମା ପ୍ରଭୃତି କୁଆଡୁ ଆସିଲେ ? ଏ ପ୍ରଶ୍ନ ଅନୁତ୍ତରିତହିଁ ରହିଯାଏ; ଯଦିଓ ନିତ୍‌ସେଙ୍କ ପରବର୍ତ୍ତୀ ବକ୍ତବ୍ୟରୁ ଏହା ସମ୍ପର୍କରେ କିଛି ସୂଚନା ମିଳିଥାଏ । ସ୍ଥିତିବାଦୀମାନେ

Digitized by srujanika@gmail.com

ବହୁ ପରସ୍ପରବିରୋଧୀ କଥା କହିଥିବାର ସମସ୍ତେ ଜାଣନ୍ତି । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଆବ୍‌ସର୍ଡ଼ିଷ୍ଟମାନେ ହେଉଛନ୍ତି ସେମାନଙ୍କର ସମଗୋତ୍ରୀୟ । ଚିନ୍ତା ହେଉଛି ଏକ ଚିରପ୍ରବହମାନ ଜଳଧାର । ଏହା ପ୍ରତି ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ପରିବର୍ତ୍ତନଶୀଳ । ଗୋଟିଏ ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଜଣେ ଯାହା ଚିନ୍ତା କଲା ବା କହିଲା, ପରେ ତାହା ଯେ ଆଦୌ ବଦଳିବ ନାହିଁ, ଏଭଳି ମନେକରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସ୍ଥିତିବାଦୀମାନେ ପରସ୍ପରବିରୋଧୀ ଯେତିକି କଥା କହିଛନ୍ତି, ତାହାକୁ ସେମାନଙ୍କ ମାନସିକ ପରିବର୍ତ୍ତନର ସୂଚକରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରିନିଆଯାଇପାରେ । କାର୍ଲ ମାର୍କସ୍ ସାମ୍ୟବାଦ କଥା କହିବା ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା କଥା କହିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ, ''ଅନ୍ୟପାଇଁ ଯେଉଁ ମଣିଷଟି ଲୁହ ଓ ଲହୁ ଦେଇ ଖଟିଚାଲିଥାଏ, କ୍ରମଶଃ ଦେଖାଯାଏ ଯେ, ସେ ନିଜଠାରୁ ଅଲଗା ହୋଇଯାଇଛି ।'' ଜୀବନ ଓ ଜଗତ୍ ଭିତରେ ଯେଉଁ ଅସୀମ ବ୍ୟବଧାନ ରହିଛି, ତାହା ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାର ଏକ ପ୍ରଧାନ କାରଣ ବୋଲି କେହି କେହି କହନ୍ତି । ଏହିଭଳି ଭାବରେ ଦେଖାଯାଉଛି ଯେ, ସ୍ଥିତିବାଦ ସମ୍ପର୍କରେ ନାନା ମୁନି ନାନା ମତ ଦେଇଛନ୍ତି ଏବଂ କ୍ୱଚିତ୍ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସେମାନଙ୍କ ମତରେ ସାମ୍ୟ ରହୁଛି । ପରସ୍ପରବିରୋଧୀ କଥା ମଧ୍ୟ ଏ ସମ୍ପର୍କରେ କିଛି କମ୍ କୁହାଯାଇନାହିଁ । ଏଭଳି ସ୍ଥିତିରେ ଏହାକୁ ଏକ 'ବାଦ-ବିରୋଧୀ ବାଦ' ବୋଲି ଯଥାର୍ଥତଃ କୁହାଯାଇପାରେ ।

କେହି କେହି କହନ୍ତି ଯେ, ଉପନ୍ୟାସରେ ସ୍ଥିତିବାଦର ପ୍ରଥମ ପ୍ରୟୋଗ ଡଷ୍ଟୋଭସ୍କିହିଁ କରିଛନ୍ତି । ମଣିଷର ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଅନୁଭୂତି ସହିତ ବାସ୍ତବତାର ଯେଉଁ ମାନସିକ ସଂଘର୍ଷ —ତାହାର ଚିତ୍ର ସେ ନିଜର ଉପନ୍ୟାସରେ ଦେଇଛନ୍ତି । ଜୀବନର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନତା ଏବଂ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକତାକୁ ଯୁଗପଦ୍ ମାନ୍ୟତା ଦେଉଥିବା ଏହି ଚିନ୍ତାନାୟକମାନେ ମାନସିକ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ସମ୍ମୁଖୀନ ହେବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ନିଜ ନିଜର ସୃଷ୍ଟିରେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଚରିତ୍ର ସାହାଯ୍ୟରେ ସେମାନେ ଏହାର ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିଛନ୍ତି । ଯାହା ଦେଖାଯାଉଛି, ଏମାନଙ୍କ ଭିତରେ ଈଶ୍ୱରବାଦୀ ଏବଂ ନିରୀଶ୍ୱରବାଦୀ ନାମରେ ଦୁଇଟି ଗୋଷ୍ଠୀ କାଳକ୍ରମେ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଯାଇଥିଲେ । ସାର୍ତ୍ରଙ୍କ ଭଳି ଏହାର କେତେ ଜଣ ପ୍ରମୁଖ ପ୍ରବକ୍ତା, ସମୟକ୍ରମେ ଏହି ଧାରାରୁ ଫିଟିଯାଇ, ମାର୍କସ୍‌ଙ୍କ ପ୍ରତି ନିଜର ଆନୁଗତ୍ୟ ବଢ଼ାଇଥିଲେ । ଜଣାଯାଉଛି, ଏହି ସାହିତ୍ୟିକ ବାଦଟି ବେଶ ନମନୀୟ (Flexible) । ଚିନ୍ତାନାୟକମାନେ ଏଥିରେ ଯିଏ ଯେମିତି ପାରିଛନ୍ତି, ବସନଭୂଷଣ ଅଙ୍ଗରାଗାଦି ଚଢ଼ାଇଛନ୍ତି । ଏହା ଦ୍ୱାରା ତାହାର ବିଶେଷ ଲାଭ ବା କ୍ଷତି ହୋଇଛି, ଏଭଳି କୁହାଯାଇପାରିବ ନାହିଁ; ବରଂ ଚିନ୍ତାକ୍ଷେତ୍ରରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଏକ ଚିରାଚରିତ ବ୍ୟାପାର ବୋଲି ବିଶ୍ୱାସ କରିନେବାକୁ ହେବ । ଏହାର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ କ'ଣ ? —ଏ ପ୍ରଶ୍ନର ଉତ୍ତରରେ କେବଳ ଏତିକି କହିଲେ ଯଥେଷ୍ଟ ହେବ ଯେ, ଏହା ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ସାହିତ୍ୟିକ ବାଦ ଭଳି ଏକ ବାଦମାତ୍ର । ଏହା ଆତ୍ମନିଷ୍ଠତା ଓ ଭାବସମ୍ବେଦନାକୁ ଅଧିକ କେନ୍ଦ୍ରୀଭୂତ ଓ ଗାଢ଼ କରିଥାଏ । ଏସବୁ କଥା ପ୍ରତୀକବାଦ, ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦ, ଅତି ଯଥାର୍ଥବାଦ, ଭାବୋଦ୍ଦୀପକବାଦ ସମ୍ପର୍କରେ ମଧ୍ୟ କୁହାଯାଇପାରେ । ମଣିଷର ରହସ୍ୟ-ଗମ୍ଭୀର ଅନ୍ତର୍ଲୋକର ବିଶ୍ଳେଷଣ ପାଇଁ ଏହା ଏକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ମାଧ୍ୟମ ।

(ଘ) ସ୍ୱଭାବ ବାଦ (Naturalism) –

ନାଟକ ଯେତେବେଳେ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ରୂପରେ ପ୍ରଥମେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କଲା, ସେତେବେଳେ ତାକୁ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଜୀବନର ଏକ ପ୍ରତିରୂପଭାବେ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଚିନ୍ତା କରାଯାଉଥିଲା । ସେଇଥିପାଇଁ କୁହାଗଲା, ''ଅବସ୍ଥାନୁକୃତିର୍ନାଟ୍ୟମ୍'' । ଜୀବନର ନାନା ଅବସ୍ଥାର ଅନୁକରଣ ନାଟକରେ କରାଯାଇଥାଏ । ଭରତ ମଧ୍ୟ ନାଟକକୁ 'ନାନାବସ୍ଥାନ୍ତରାତ୍ମକମ୍' ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ଏଥିରୁ ନାଟକ ସହିତ ଜୀବନର ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ସମ୍ପର୍କ ଦିଗଟି ସ୍ପଷ୍ଟ ହେଉଛି । ଅନ୍ୟଭାବରେ କହିବାକୁ ଗଲେ, ଜୀବନର ଯଥାର୍ଥ ରୂପ, ନାନା ଅବସ୍ଥା ଭିତର ଦେଇ ନାଟକରେ ଚିତ୍ରିତ ହୋଇଥାଏ । ଆଜି ଯେତେବେଳେ ଆମକୁ ବାସ୍ତବବାଦ ଏବଂ ସ୍ୱଭାବବାଦ ପ୍ରଭୃତିର କଥା କୁହାଯାଉଛି, ସେତେବେଳେ ଆମକୁ ନାଟକର ଅତୀତ ସମ୍ପର୍କରେ ଖୋଜି ଦେଖିବାକୁ ପଡୁଛି ଏବଂ ଦେଖାଯାଉଛି ଯେ, ଆଜିଠାରୁ ଅନ୍ତତଃ ଦୁଇ ହଜାର ବର୍ଷ ପୂର୍ବେ ସେ ଯୁଗର ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିଦ୍‌ମାନେ ନାଟକର ଯେଉଁ ରୂପ ଅଙ୍କନ କରିଥିଲେ, ସେଥିରେ ପୂର୍ବୋକ୍ତ ଦୁଇବାଦହିଁ ଆଧାରରୂପେ ଗୃହୀତ ହୋଇଥିଲେ ।

ଯାହା ହେଉ, ଗତ ଶତକର ଦ୍ୱିତୀୟାର୍ଦ୍ଧରେ ୟୁରୋପରେ ଗୋଟିଏ ନୂତନ ସାହିତ୍ୟିକ ଶୈଳୀର ସୃଷ୍ଟି ହେଲା । ଏତେବେଳକୁ ସାହିତ୍ୟକ୍ଷେତ୍ର ଗୋଟିଏ ଦିଗରେ ନବ-କ୍ଲାସିକବାଦ ତଥା ଅନ୍ୟ ଦିଗରେ ରୋମାଣ୍ଟିକବାଦ — ଏ ଉଭୟ ଆଦର୍ଶଦ୍ୱାରା ଅଧ୍ୟୁଷିତ ହୋଇଛି । ଗୋଟିଏ ଗଢ଼ିଉଠିଛି ଆଦର୍ଶ, ନିଷ୍ଠା, ସାହସ, ସତ୍ୟବାଦିତା ଇତ୍ୟାଦିକୁ ଅବଲମ୍ବନ କରି; ଅନ୍ୟଟି ଆଶ୍ରୟ କରିଛି କାଳ୍ପନିକତା ଏବଂ ସ୍ୱପ୍ନାଚ୍ଛନ୍ନତାକୁ । କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ ଯେ, ଏ ଉଭୟେ ବାସ୍ତବତାକୁ ବହୁ ପଛରେ ପକାଇଦେଇ ନିଜ ପାଇଁ ନିଜର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଚଲାପଥ ସୃଷ୍ଟି କରିନେଇଥିଲେ । ଶିଳ୍ପ-ବିପ୍ଳବ ଏବଂ ନିତ୍ୟ ନବ ନବ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଆବିଷ୍କାରଫଳରେ ଜନମାନସିକତାରେ ଯେଉଁ ଦ୍ରୁତ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟୁଥିଲା, ତାହାର ଯୁକ୍ତିବାଦୀ ମନ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକତାକୁ ଅବିଶ୍ୱାସ କରି ଯେମିତି ବାସ୍ତବତା ସହିତ ଯୋଗାଯୋଗ ସ୍ଥାପନ କରିବା ପାଇଁ ଉତ୍ସୁକ ହୋଇଉଠିଥିଲା, ତହିଁରେ ଆଉ ପୂର୍ବୋକ୍ତ ଦୁଇ ଧାରା ପ୍ରତି ସେମାନଙ୍କର ଅନୁରକ୍ତି ନ ରହିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ସ୍ୱପ୍ନ ହେଉ ବା ଆଦର୍ଶ ହେଉ, ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସୀମା ଭିତରେ ସବୁ ଗ୍ରହଣୀୟ । ମାତ୍ର ସବୁବେଳେ ତାହା ସହିତ କାରବାର ହେବା ସମ୍ଭବ ହୁଏ ନାହିଁ । କେବଳ ଏହି କାରଣରୁ ସେମାନେ ଜୀବନ ଓ ଜଗତ୍‌ର ବାସ୍ତବ ରୂପ ସହିତ ରାକ୍ଷୀବନ୍ଧନ ଘଟାଇବାକୁ ବ୍ୟଗ୍ର ହୋଇପଡ଼ନ୍ତି । ବାସ୍ତବବାଦ ହେଉ ଅବା ସ୍ୱଭାବବାଦ ହେଉ, ସବୁର ଜନ୍ମ ଏଇଭଳି ପରିସ୍ଥିତିରେ । ଇତିମଧ୍ୟରେ ନବଜାଗରଣର ଦ୍ରୁତ ପ୍ରସାରଫଳରେ ଯେଉଁ ହେତୁବାଦୀ ମଧ୍ୟବିତ୍ତଗୋଷ୍ଠୀ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଥିଲେ, ଆଖିରେ ନ ଦେଖି ସେମାନେ କୌଣସି କଥାକୁ ବିଶ୍ୱାସ କରୁ ନ ଥିଲେ; ଯୁକ୍ତିଦ୍ୱାରା ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ନ ହେବା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ କୌଣସି କଥାକୁ ଗ୍ରହଣ କରୁ ନ ଥିଲେ । ସେମାନଙ୍କର ଜୀବନପ୍ରତି ଏ ଯେଉଁ ଯଥାର୍ଥବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟି —ତହିଁରୁ ନୂତନ ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । ଏହାକୁ ବାସ୍ତବବାଦୀ, ସ୍ୱାଭାବିକ ବା ଯଥାର୍ଥବାଦୀ ଇତ୍ୟାଦି ଅଭିଧାରେ ଚିହ୍ନିତ କରାଯାଇପାରେ । ପୂର୍ବେ କଳାପାଇଁ କଳାର ଚର୍ଚ୍ଚା କରାଯାଉଥିଲା; ବର୍ତ୍ତମାନ କଳା ହେଲା ଜୀବନ ଓ ଜଗତ୍‌ର ଯଥାଯଥ ମୂଲ୍ୟାୟନ । ପ୍ରଶ୍ନ ହୋଇପାରେ, ଇତିପୂର୍ବରୁ କ'ଣ ଜୀବନ ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ପାଉ ନ ଥିଲା ? —ଏହାର ଉତ୍ତରରେ କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ, ଜୀବନର ଏକ କୁହେଳିକାଚ୍ଛନ୍ନ ରୂପହିଁ ଦର୍ଶକ ଦେଖିବାକୁ ପାଉଥିଲେ । ସେ ଜୀବନରେ ବର୍ଣ୍ଣ ଥିଲା, ରୂପ ଥିଲା, ରସ ଥିଲା — ମାତ୍ର ହୁଏତ ସେଇ ସତ୍ତାଟି ନ ଥିଲା, ଯାହାକୁ କୁହାଯାଏ 'ପ୍ରାଣସ୍ପନ୍ଦନ'

Digitized by srujanika@gmail.com

ଆଲୋଚକମାନେ ଏହାକୁ ଆବଷ୍ଟ୍ରାକ୍ଟ (Abstract) ବା ଅରୂପ ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ଜୀବନ ସେଠି ଥିଲା ଏକ ଭାବ, ଏକ ଆଦର୍ଶ; ତହିଁରେ ନାଟ୍ୟଧର୍ମିତା କିଛି କମ୍ ନ ଥିଲା – କାବ୍ୟିକ ଉଚ୍ଛ୍ୱାସର ପ୍ରାଚୂର୍ଯ୍ୟ ଥିଲା, ଦାର୍ଶନିକତା ମଧ୍ୟ ଯଥାବିଧି ଥିଲା; ତଥାପି ତାକୁ ଲୋକଧର୍ମୀ ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରୁ ନ ଥିଲା । ପ୍ରଥମ ଅନ୍ତରାୟ ଥିଲା ଏହାର କାବ୍ୟମୟ ଭାଷା । ଦୈନନ୍ଦିନ ଜୀବନରେ ବ୍ୟବହୃତ ଗଦ୍ୟଭାଷା ଯେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଙ୍କ ପାଇଁ ବ୍ୟବହୃତ ନ ହୋଇଛି, ଜୀବନ ସହିତ ତାହାର ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ସମ୍ପର୍କ ସେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସ୍ଥାପିତ ହୋଇପାରିବ ନାହିଁ । ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଏହି ଦାୟିତ୍ୱ ପାଳନ କରିବାକୁ ଆଗେଇଆସିଲେ । ଏମାନଙ୍କ ପୁରୋଭାଗରେ ରହିଲେ ନରୱେର ନାଟ୍ୟକାର ଇବ୍‌ସେନ୍ । ତାଙ୍କ ନାଟକର ଘଟଣାବଳୀ ଦୈନନ୍ଦିନ ଜୀବନରୁ ସଂଗୃହୀତ ହେଲା । ପାତ୍ରପାତ୍ରୀମାନେ ବ୍ୟବହାର କଲେ ଜୀବନର ଭାଷା । ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକରେ ମଧ୍ୟ ବାସ୍ତବବାଦକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣରୂପେ ଉପେକ୍ଷା କରାଯାଇ ନ ଥିଲା; ତେଣୁ ନାଟକ ପାଇଁ 'ବାସ୍ତବବାଦ' କଥାଟା ପୂରାପୂରି ନୂଆ ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରିବ ନାହିଁ । ତେବେ ଏହି ସମୟରୁ ବାସ୍ତବବାଦର ଏକ ପରିଶୀଳିତ ରୂପର ଉଦୟ ଘଟିଲା – ଯାହାକୁ କୁହାଗଲା 'ସ୍ୱଭାବବାଦ' । ପ୍ରକାଶରେ ଏଥିରେ ପ୍ରାକୃତିକ ଭାବ ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ କରାଗଲା । ଏମିଲି ଜୋଲାଙ୍କ ରଚନାରେ ଏହାର ସନ୍ଧାନ କରାଗଲା ।

ପ୍ରକୃତିଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏଥିରେ ବାସ୍ତବ ଜଗତ୍‌ର ଯଥାଯଥ ନୈର୍ବ୍ୟକ୍ତିକ, ନିରାସକ୍ତ ଏବଂ ଅନଳଙ୍କୃତ ରୂପର ବର୍ଣ୍ଣନା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏହାର ଭିତ୍ତି ହେଉଛି ବିଜ୍ଞାନଭିତ୍ତିକ ଓ ଯୁକ୍ତିନିଷ୍ଠ । ଲେଖକ ମଣିଷକୁ ଦେଖେ; ନିଜର ବିଚାରବୁଦ୍ଧିରେ ତାକୁ ପରଖେ । ସେଥିରୁ ସେ ଯାହା ବୁଝେ, ଅବିକଳ ସେମିତି ତାକୁ ପାଠକ ଓ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ଥୋଇଦିଏ । ଏଥିରେ ତା'ର ନିଜସ୍ୱ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣର ପ୍ରଭାବ ଖୁବ୍ କମ୍ ଥାଏ । ନାଟକ ସେମାନଙ୍କ ମତରେ ଜୀବନର ଏକ ଫଟୋଗ୍ରାଫ୍ । ଏମିଲି ଜୋଲା ଆହୁରି ପାଦେ ଆଗକୁ ଯାଇ ଏହା "would be as objective as a clinical report" ବୋଲି କହିଛନ୍ତି; ଅର୍ଥାତ୍ ଡାକ୍ତରର ଯନ୍ତ୍ର ନିକଟରେ ଦେହର ଯେଉଁ ଅବସ୍ଥା ଧରାପଡ଼େ, ଡାକ୍ତର ଯେମିତି ନିରାସକ୍ତ ଭାବରେ ତାହାରି ଭିତ୍ତିରେ ଦେହର ଏକ ବିବରଣୀପତ୍ର ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିଦିଏ, ନାଟ୍ୟକାର ଠିକ୍ ସେମିତି ଭାବରେ ଜୀବନର ଚିତ୍ର ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିବ– କିଛି ବଢ଼ାଇବ ନାହିଁ କିମ୍ବା ସାମାନ୍ୟ ଟିକିଏ କମାଇବ ନାହିଁ । ସେଠାରେ ନ୍ୟାୟ, ଅନ୍ୟାୟ, ପାପ, ପୁଣ୍ୟ,ଆବେଗ, ପର, ଆପଣା, ଆଗ ପଛ, ଏସବୁର ପ୍ରଶ୍ନ ଆଦୌ ଉଠିବ ନାହିଁ । ଯାହା ସତ୍ୟ, ତାହାହିଁ ହେଉଛି ଅଭ୍ରାନ୍ତ । ତାହା ଯେତେ ନିଷ୍ଠୁର, ନିର୍ମମ, ଭୟଙ୍କର, ଅପ୍ରିୟ, ଅଶାଳୀନ, କୁତ୍ସିତ କିମ୍ବା ବେଦନାଦାୟକ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ସ୍ରଷ୍ଟା ଏକ ତଟସ୍ଥ ଦର୍ଶକଭାବରେ ତାହାର ରୂପାୟନ କରିଯିବ, ଘଟଣା ସହିତ ମିଶିଯିବ; ଅଥଚ ଘଟଣାର ସାମାନ୍ୟ ଗ୍ଲାନି ତାକୁ ସ୍ପର୍ଶ କରିବ ନାହିଁ । ସେ ସତ୍ୟର ଉଦ୍‌ଘାଟକ । ସତ ମିଛ ମିଶାଇ ଅନ୍ୟକୁ ମୁଗ୍ଧ କରିବା ତାହାର ଧର୍ମ ନୁହେଁ; ବରଂ ଜୀବନର ନିର୍ମମ ନିଷ୍ଠୁର ରୂପକୁ ଅନ୍ୟମାନଙ୍କୁ ଦେଖାଇଦେଇ, ଏକ ସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟିହିଁ ହେଉଛି ତାହାର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଜୀବନରେ ସ୍ୱର୍ଗ ଯେମିତି ଥାଏ, ନର୍କ ମଧ୍ୟ ତତୋଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣଭାବେ ଅବସ୍ଥାନ କରେ । ନର୍କକୁ ଛାଡ଼ି ଜୀବନ ନାହିଁ । ସୃଷ୍ଟିରେ ଯେମିତି ଦୁଇ-

Digitized by srujanika@gmail.com

ତୃତୀୟାଂଶ ଜଳଭାଗ, ଜୀବନରେ ସେମିତି ଦୁଇ-ତୃତୀୟାଂଶ ସଂକୀର୍ଣ୍ଣତା, କ୍ଷୁଦ୍ରତା, ନୀଚ଼ତା, ସ୍ୱାର୍ଥପରତା ଏବଂ ସର୍ବୋପରି ଯୌନଲାଳସା । ଜୀବନର ଏହାହିଁ ହେଉଛି ଚରମ ଆଉ ପରମ ସତ୍ୟ । ଏହାହିଁ ମଣିଷକୁ ପୁତ୍ତଳିକା ଭଳି କାଠିଅଗରେ ନଚାଏ । ତ୍ରିପୁରବିଜୟୀ ରାବଣଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ଅତ୍ୟନ୍ତ ଦୁର୍ବଳ ଭିକାରି ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ କେହି ଏହାର କବଳରୁ ଆତ୍ମରକ୍ଷା କରିପାରନ୍ତି ନାହିଁ । ଫ୍ରଏଡ୍ ଏହାକୁହିଁ ମଣିଷର ଏକମାତ୍ର ନିୟାମକ ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ଏହାରି ପ୍ରଭାବରେ ଜୀବନ ବିକୃତି, ଯୌନାଚାର, ସ୍ଖଳନ ଇତ୍ୟାଦିର ନିତ୍ୟ ଲୀଳାକ୍ଷେତ୍ର ହୋଇଥାଏ । ସ୍ରଷ୍ଟା ଏସବୁକୁ ନିରେଖି ଦେଖେ; ତାହାର କାରଣ ଖୋଜିବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକରେ – ଯାହା ବୁଝେ ସେଇଆ କହେ । ଏଥିପାଇଁ ନୀତି, ଅନୀତି, ପାପ-ପୁଣ୍ୟର ବିଚାର ସେ କରେ ନାହିଁ । ସ୍ୱଭାବବାଦୀମାନେ ମନେକରନ୍ତି, ମଣିଷ ପରିସ୍ଥିତିର ଦାସ । ତା'ର ଚରିତ୍ର ଗଠିତ ହୁଏ ଏହାର ପ୍ରଭାବରେ ଏବଂ ଏଥିରେ ବଂଶାନୁଗୁଣର ଭୂମିକା ମଧ୍ୟ ରହିଛି । ଏହା ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରେ ତା'ର ପ୍ରବୃତ୍ତିକୁ । ତା'ରି ଇଙ୍ଗିତରେ ମଣିଷ କର୍ମ କରିଯାଏ । ସମାଜ ତାକୁ ଭଲ କହିପାରେ ଅଥବା ମନ୍ଦ କହିପାରେ, ଯେହେତୁ ଜନ୍ମସୂତ୍ରରେ କେହି ଭଲ ଅବା ମନ୍ଦ ନ ଥାନ୍ତି, ସାମାଜିକ ଓ ପାରିବାରିକ ପରିସ୍ଥିତିହିଁ ମଣିଷଚରିତ୍ରକୁ ଗଢ଼େ । ତେବେ ସାଧାରଣ ମଣିଷର ଲାଳସାର ପରିମାଣ ହେଉଛି ଅଧିକ । କ୍ୱଚିତ୍ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହାକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ କରିବା ପାଇଁ ତାକୁ କୁହାଯାଏ ବା କୁହାଗଲେ ମଧ୍ୟ ନିୟନ୍ତ୍ରଣର କଳା-କୌଶଳ ଶିକ୍ଷା ଦିଆଯାଏ । ଏଇଥିପାଇଁ ସୃଷ୍ଟିର ସବୁ କିଛି ଭଲକୁ ସେ ଆତ୍ମସାତ୍ କରିବାକୁ ଚାହେଁ; ନିଜର ପ୍ରୟୋଜନ ନ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଠୁଳକରି ରଖେ । ଯେତେ ପାଏ, ତା'ର ଚାହିଦା ସେତେ ବଢ଼େ । ଏଥିପାଇଁ ସେ ସତ୍ ଅସତ୍ ବିଚାର କରେ ନାହିଁ; ପାପପୁଣ୍ୟ ଗଣେ ନାହିଁ; ନିଜ ପର ମଣେ ନାହିଁ; ଅନ୍ଧ ପଶୁ ଭଳି ନିଜର ଅନିଶ୍ଚିତ ଲକ୍ଷ୍ୟ ଆଡ଼େ ଧାଇଁଥାଏ । ଏଥିପାଇଁ ତାକୁ ପ୍ରାୟ ବହୁତ ତଳକୁ ଓହ୍ଲାଇଯିବାକୁ ପଡ଼େ । ଗ୍ରାସ କରିବାର ନିଶାରେ ତା' ମୁହଁରୁ ଭଦ୍ରତାର ମୁଖା ଖସିପଡ଼େ । ପିତୁଳାଦେହରୁ ରଙ୍ଗବୋଳା ମାଟିର ଆବରଣ ଖସିପଡ଼ିଲେ, ଯେମିତି ତା'ର ଭିତରର ନଡ଼ା, କୁଟା, କାଠ ବାଉଁଶ ଦେଖାଯାଏ, ଠିକ୍ ସେମିତି ମୁଖାହୀନ ମଣିଷର ବୀଭତ୍ସ, ବିକଳାଂଗ, ବିକୃତ, ବିଷଣ୍ଣ ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ସ୍ୱଭାବବାଦୀମାନେ କିଛି ବାଦ୍ ଦିଅନ୍ତି ନାହିଁ । ବାଦ ଦେବା ସେମାନଙ୍କର ଧର୍ମ ନୁହେଁ । ତୂଳୀରେ ଗାଢ଼ ରଙ୍ଗ ଚଢ଼ାଇ ସେମାନେ ମଣିଷର ଏହି ରୂପକୁ ଧରିରଖନ୍ତି । ସେ ଦେଶର ଇବ୍‌ସେନ୍, ଷ୍ଟ୍ରିଣ୍ଡବର୍ଗ, ଜୋଲା, ଟେନେସି ଉଇଲିୟମ୍ ପ୍ରଭୃତି ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଜୀବନର ଏହି ଦିଗଟି ଉପରେ ବିଶେଷଭାବରେ ଆଲୋକପାତ କରିଛନ୍ତି । ଏ ଜୀବନରେ ପ୍ରାପ୍ତି ଅପେକ୍ଷା ହଜାଇବାର, ଆନନ୍ଦ ଅପେକ୍ଷା ବେଦନାର, ଆଶା ଅପେକ୍ଷା ନୈରାଶ୍ୟର, କୃତିତ୍ୱ ଅପେକ୍ଷା ବ୍ୟର୍ଥତାର ଅନୁଭବ ହେଉଛି ଅଧିକ। ପାପପୁଣ୍ୟ ହେଉଛି ଗୋଟିଏ ଧାରଣାର ଏ ପାଖ ସେ ପାଖ । ଏସବୁ ମିଶି ମଣିଷଚରିତ୍ରକୁ ଜଟିଳ କରିଦିଏ । ଗୋଟିଏ ଚରିତ୍ର ହେଉଛି ଅନେକ ଚରିତ୍ରର ଏକ ସମନ୍ୱୟ । ଏହି କାରଣରୁ ମଣିଷକୁ ବୁଝିବା ସହଜ ନୁହେଁ । ଏକ ବରଫ ପାହାଡ଼ ଯେତିକି ଉପରକୁ ଦେଖାଯାଏ, ଭିତରକୁ ବୁଡ଼ିରହିଥାଏ ତାହାଠାରୁ ଅଧିକ ଅଂଶ । ମଣିଷ ସେମିତି ବାହାରକୁ ଯେତିକି ଦେଖାଯାଏ, ତାହା ଅପେକ୍ଷା ବହୁଗୁଣ ତା ନିଜ ଭିତରେ ଲୁକ୍‌କାୟିତ ଥାଏ । ସ୍ୱଭାବବାଦୀମାନେ ଏଇ ଜଟିଳ ମଣିଷର ବିଶ୍ଳେଷଣ କରନ୍ତି । ଗୋପନରେ

Digitized by srujanika@gmail.com

ରହିଯାଇଥିବା ତାର ଅନୁଦ୍‌ଘାଟିତ ସତ୍ତାକୁ ବାହାରକୁ ଆଣନ୍ତି । ମଣିଷକୁ ତା'ର ପ୍ରକୃତ ରୂପରେ ବାହାରେ ଦେଖାଇବା ନିମନ୍ତେ ଚେଷ୍ଟାକରନ୍ତି । ଲୁଇ ପିରାଣ୍ଡଲୋ ହେଉଛନ୍ତି ସେ ଦେଶର ଜଣେ ସ୍ୱଭାବବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାର । ତାଙ୍କ ମତରେ ନାଟକ ହେଉଛି ଏକ ଦର୍ପଣ; ଯେଉଁଥିରେ ବ୍ୟକ୍ତିଚରିତ୍ରର ଉଭୟ ଭିତର ଓ ବାହାର ଉଭୟ ରୂପ ପ୍ରତିଫଳିତ ହୋଇ ତାହାର ପ୍ରକୃତ ସ୍ୱରୂପକୁ ଉଦ୍‌ଘାଟିତ କରିଥାଏ । ବ୍ୟକ୍ତିଚରିତ୍ରର ରହସ୍ୟ ବିଶ୍ଳେଷଣ ଭଳି ସମାଜ-ଚରିତ୍ରର ଦୋଷତ୍ରୁଟି ବିଶ୍ଳେଷଣ ହେଉଛି ସ୍ୱଭାବବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କର ଅନ୍ୟ ଏକ କାମ ।

ସ୍ୱଭାବବାଦୀ ନାଟକର ଘଟଣା ଓ ଚରିତ୍ର ସହିତ ଜୀବନର ସମ୍ପର୍କ ଅତି ନିବିଡ଼ । ପୂର୍ବେ ନାଟକରେ ଅଳ୍ପ କିଛି ବ୍ୟତିକ୍ରମକୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ, ସାଧାରଣତଃ ଅଭିଜାତ, କୁଳୀନ, ଧନୀ, ମାନୀ, ଜ୍ଞାନୀ, ଗୁଣୀ, ସୁରବୀର ଚରିତ୍ରମାନେହିଁ ନାୟକ/ନାୟିକା ରୂପରେ ଗୃହୀତ ହେଉଥିଲେ । ସେଇ ଅନୁସାରେ ଘଟଣା ମଧ୍ୟ ସେମାନଙ୍କୁ କେନ୍ଦ୍ର କରି କଳ୍ପିତ ହେଉଥିଲା । ଏମାନଙ୍କ ଚରିତ୍ରରେ ଆଦର୍ଶ ଥିଲା, ନ୍ୟାୟ-ନୀତି ପାଇଁ କାମନା ଥିଲା; ବୀରତ୍ୱ, କ୍ଷମା, ଦୟା, ଉଦାରତା, ମାନବିକତା, ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଏସବୁ ପ୍ରତି ଅଭିରୁଚି ଥିଲା; ମାତ୍ର ଜୀବନ ସହିତ ଏମାନଙ୍କର ସମ୍ପର୍କ ବଡ଼ ଦୁର୍ବଳ ଥିଲା । ଏମାନେ ରକ୍ତମାଂସଧାରୀ ମଣିଷ ଆଡ଼କୁ ଚାରିପଣ ହେଉଥିଲେ; ବାକି ବାରପଣ ଧୂଳିମାଟିର ପୃଥିବୀର ବହୁ ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱରେ ସ୍ୱର୍ଗଲୋକରେ ବିଚରଣ କରୁଥିଲେ । ଲୋକେ ଏମାନଙ୍କୁ ଦେଖି ମୁଗ୍ଧ ହେଉଥିଲେ ସତ୍ୟ; ମାତ୍ର ଆପଣାର କରିପାରୁନଥିଲେ । ସ୍ୱଭାବବାଦୀମାନେ ସାହିତ୍ୟର ଫାଟକ ଜନସାଧାରଣଙ୍କ ପାଇଁ ଖୋଲିଦେଲେ । ଏଥିରେ ନିମ୍ନ-ମଧ୍ୟବିତ୍ତ, ମଧ୍ୟବିତ୍ତ ଗୋଷ୍ଠୀର ଶ୍ରମଜୀବୀ, ବୃତ୍ତିଜୀବୀ ସମସ୍ତେ ସ୍ଥାନ ପାଇଲେ । ଦର୍ଶକମାନେ ଯେହେତୁ ସେଇମାନଙ୍କ ଗୋଷ୍ଠୀର, ତେଣୁ ସହଜରେ ଏମାନେ ପରସ୍ପରକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିପାରିଲେ । ନାଟକ ଜୀବନର ପ୍ରକୃତ ଦର୍ପଣର ମାନ୍ୟତା ପାଇଲା । କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ ଯେ, ଦୃଶ୍ୟ ସଂଯୋଜନାରେ ମଧ୍ୟ ସ୍ୱାଭାବିକ କାରଣରୁ ଜୀବନଧର୍ମିତା ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ସବୁଠାରୁ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ କଥା ହେଲା, ଅଶାଳୀନତା ଦୋଷରେ ଭୋଜନ, ଶୟନ, ସୁରାପାନ, ଧର୍ଷଣ, ଇତ୍ୟାଦି (ଭରତଙ୍କ ତାଲିକା ଆହୁରି ଲମ୍ବା) ଯେଉଁ ସବୁ ଦୃଶ୍ୟ ନାଟକରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହେଉନଥିଲା, ସ୍ୱଭାବବାଦୀମାନେ ସେସବୁକୁ ପୂର୍ଣ୍ଣ ମର୍ଯ୍ୟାଦାରେ ମଞ୍ଚରେ ସ୍ଥାପନ କଲେ । ବାସ୍ତବ ମଞ୍ଚୋପକରଣର ପରିମାଣ କ୍ରମଶଃ ବୃଦ୍ଧି ପାଇବାରେ ଲାଗିଲା । ଏହିଭଳି ଭାବରେ ରକ୍ତମାଂସର ଜୀବନ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଉପରକୁ ଚାଲିଆସିଲା ।

ସେମିତି ସଂଳାପରେ ମଧ୍ୟ ଲକ୍ଷ୍ୟଣୀୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଦେଖାଦେଲା । ପୂର୍ବ-ବ୍ୟବହୃତ ସଂଳାପରେ ଆବେଗ ଉଚ୍ଛ୍ୱାସ ଥିଲା, କବିତ୍ୱ ପ୍ରକାଶର ପ୍ରୌଢ଼ି ଥିଲା, ଅଳଙ୍କାର ଥିଲା, କମ୍ପନ ଥିଲା ଏବଂ ଅତିନାଟକୀୟତାଯୋଗୁଁ ଏହା ମନେହେଉଥିଲା ନିତାନ୍ତ ପ୍ରାଣହୀନ, କୃତ୍ରିମ ଏବଂ କଷ୍ଟକୃତ । ସ୍ୱଭାବବାଦୀମାନେ ପାତ୍ରର ବୟସ, ଶିକ୍ଷା-ଦୀକ୍ଷା, ସାମାଜିକ ସ୍ଥିତିକୁ ଚାହିଁ ତା' ନିଜ ମୁହଁର ଭାଷାକୁ ସଂଳାପରୂପେ ବ୍ୟବହାର କଲେ । ଜୀବନର ବିଭିନ୍ନ କ୍ଷେତ୍ରରୁ, ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଭୌଗୋଳିକ ସୀମାରୁ ସଂଳାପ ସଂଗୃହୀତ ହୋଇ ବୈଚିତ୍ର୍ୟମଣ୍ଡିତ ହୋଇଉଠିଲା । ଗୋଟିଏ କଥାରେ ସଂଳାପରେ ଜୀବନଧର୍ମିତାକୁ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଲା । ଏହାର ପ୍ରଭାବ ଅଭିନୟ ଉପରେ ମଧ୍ୟ

Digitized by srujanika@gmail.com

ପଡ଼ିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଉଚ୍ଚ ସ୍ୱରଗ୍ରାମର ମେଲୋଡ୍ରାମାଟିକ୍ କୃତ୍ରିମ ଅଭିନୟ ବଦଳରେ ଦର୍ଶକ ଏଥିରେ ଦେଖିଲେ ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦ, ସାବଲୀଳ, ପ୍ରାକୃତିକ ଜୀବନକ୍ଷେତ୍ରର ନରନାରୀଙ୍କୁ । ସେମାନଙ୍କର ଉଭୟ ଆଙ୍ଗିକ ଓ ବାଚିକ ଅଭିନୟର ଦିଗ-ପରିବର୍ତ୍ତନର ପ୍ରଭାବ ସାତ୍ତ୍ୱିକ ଅଭିନୟ ଉପରେ ପଡ଼ିଲା ଏବଂ ଚରିତ୍ର, ଅଭିନୟ, ସଂଳାପ, ଦୃଶ୍ୟଯୋଜନା ପ୍ରଭୃତି ଦେଖୁ ଦେଖୁ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ଭାବରେ ବଦଳିଗଲା । ନାଟକରୁ ଅତି-ନାଟକୀୟତା ବିଲୁପ୍ତ ହୋଇ ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦତା ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କଲା । ଜୀବନର ଯଥାର୍ଥ ରୂପକୁ ମଞ୍ଚରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଲା । ବାସ୍ତବବାଦୀମାନେ ଅବଶ୍ୟ ଏ ଦିଗରେ କିଛି ବାଟ ଆଗେଇ ଯାଇଥିଲେ; ମାତ୍ର ଶାଳୀନତା, ଅଶାଳୀନତାର ବିଧି-ନିଷେଧକୁ ତଥାପି ସେମାନେ କିଛି ମାନ୍ୟତା ଦେଉଥିଲେ ଏବଂ ଆଦର୍ଶର ସ୍ଥିତିକୁ ପୂରା ଅସ୍ୱୀକାର କରୁ ନଥିଲେ । ସ୍ୱଭାବବାଦୀମାନେ ସେଇ ଲକ୍ଷ୍ମଣଗାରକୁ ଡେଇଁଆସିଲେ ।

ସ୍ୱଭାବବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ଶୀର୍ଷରେ ଅଛନ୍ତି ଇବ୍‌ସେନ୍ । ତାଙ୍କର ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ ନାଟକ 'A Doll's House' ନାରୀ-ମୁକ୍ତିଚେତନାର ପ୍ରଥମ ସ୍ମାରକୀ । ନାୟିକା ନୋରା ଯେତେବେଳେ ନିଜର ବ୍ୟକ୍ତିସତ୍ତା ପୁରୁଷଶାସିତ ସମାଜରେ ଅବହେଳିତ, ଅପମାନିତ ଏବଂ ଉପେକ୍ଷିତ ହୋଇଥିବାର ଅନୁଭବ କରିଛି, ସେତେବେଳେ ସେ ସ୍ୱାମୀ, ସନ୍ତାନ, ଆଦର୍ଶ, ଧର୍ମ, ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଏସବୁକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରି ପରିବାର ଛାଡ଼ି ଚାଲିଯାଇଛି । ପରମ୍ପରା ବିରୁଦ୍ଧରେ ମଧ୍ୟବିତ୍ତ ପରିବାରର ଜଣେ ନାରୀ ଯେଉଁ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିଥିଲା, ଆଦର୍ଶବାଦର ତୁହା ଧରିଥିବା ସାହିତ୍ୟରେ ଏହା ଥିଲା ଯଥାର୍ଥରେ ବୈପ୍ଳବିକ । ନାଟ୍ୟକାର ବର୍ଣ୍ଣାଡ୍ ଶ'– 'Doll's House' ନାଟକହିଁ ଆଧୁନିକ ନାଟକର ପ୍ରଥମ ପୁରୁଷ ବୋଲି କହିଛନ୍ତି ଏବଂ ସ୍ୱୟଂ ଏହି ଶୈଳୀର ନାଟକ ଲେଖିବାକୁ ଉଦ୍ୟମ କରିଛନ୍ତି । ସ୍ୱଭାବବାଦୀମାନେ ବାସ୍ତବବାଦୀମାନଙ୍କଠାରୁ ଆଉ ଗୋଟିଏ ଦିଗରେ ମଧ୍ୟ କିଛି ବାଟ ଆଗେଇଯାଇଛନ୍ତି । ଏମାନେ ପ୍ରଥମ ଥର ପାଇଁ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଚିତ୍ର ଫୁଟାଇବାକୁ ଆରମ୍ଭ କରିଛନ୍ତି । ଆଲୋଚନା, ଯୁକ୍ତିତର୍କ ପ୍ରଭୃତି ବାଟଦେଇ ଏହା ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଛି । ସ୍ୱଭାବବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାର ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ ନିମନ୍ତେ ବାଟ ଫିଟାଇଦେଇଛନ୍ତି । ଲୁଇ ପିରାଣ୍ଡଲେ ମଧ୍ୟ ଏ ଦିଗରେ ଗଭୀର ଚିନ୍ତା କରିଛନ୍ତି । ମଣିଷ ଯାହା ଅଛି ଏବଂ ଯାହା ହୁଏ – ଏ ଉଭୟ ସତ୍ତାର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ତାଙ୍କର ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଟେନେସି ଉଇଲିୟମ ସାଧାରଣତଃ ଯୌନ-କାମନା ଓ ତଜ୍ଜନିତ ସମସ୍ୟାକୁ ନେଇ ନାଟକ ଲେଖିଛନ୍ତି । ବାସ୍ତବ ସତ୍ୟର ଉଦ୍‌ଘାଟନ ନିମନ୍ତେ ଏଭଳି ଅଶାଳୀନ ବ୍ୟାପାରର ଗୁରୁତ୍ୱକୁ ସ୍ୱୀକାର କରିବାକୁ ହେବ । ବିଭିନ୍ନ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ସ୍ୱଭାବବାଦ ସମ୍ପର୍କୀୟ ଅବବୋଧରେ କିଛି କିଛି ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଛି । ଜୋଲା ସ୍ୱଭାବବାଦକୁ ଡାକ୍ତରୀ ପରୀକ୍ଷାର ବିବରଣୀ (Clinical Report) ବୋଲି ମନେକରିଥିବା ସ୍ଥଳେ, ଷ୍ଟ୍ରିଣ୍ଡବର୍ଗ ଜୀବନର ଆଲୋକଚିତ୍ର ପ୍ରକୃତ ସତ୍ୟ ନୁହେଁ ବୋଲି କହନ୍ତି । ସେମିତି ଗଲସ୍‌ୱର୍ଦିଙ୍କର ସ୍ୱଭାବବାଦ ଅନ୍ୟମାନଙ୍କଠାରୁ ଭିନ୍ନ ।

ବାସ୍ତବବାଦର କେତେକ ଅଭାବର ପରିପୂର୍ତ୍ତି ନିମନ୍ତେ ଊନବିଂଶ ଶତକର ଦ୍ୱିତୀୟାର୍ଦ୍ଧରେ ଏହାର ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଥିଲା । ବାସ୍ତବବାଦର ଆବେଗମୟ, ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଏବଂ ଆଦର୍ଶବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣଟି କେତେକ ସ୍ରଷ୍ଟାଙ୍କୁ କେବଳ ମିଥ୍ୟାଚାର ଏବଂ ଭଣ୍ଡାମି ବୋଲି ମନେହେବାରୁ

Digitized by srujanika@gmail.com

ସେମାନେ ଏଥିରେ କିଛି ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟାଇ ସ୍ୱଭାବବାଦର ସୃଷ୍ଟି କଲେ । ତତ୍ତ୍ୱଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏଥିରେ ଯେ ଖୁବ୍ ଅଭିନବତା ପ୍ରକାଶ ପାଇଲା, ଏହା କୁହାଯାଇପାରିବ ନାହିଁ; ତେବେ କିଛି ନୂତନତା ଅବଶ୍ୟ ଆସିଲା । ଏସବୁ ଏବେ ମଧ୍ୟ ଗୃହୀତ ହେଉଛି । ସବୁଠାରୁ ବଡ଼ କଥା ବାସ୍ତବବାଦୀମାନେ ଚିନ୍ତା-ଚେତନାକ୍ଷେତ୍ରରେ ରୂଢ଼ିବାଦୀ କେତେକ ବିଧି-ନିଷେଧକୁ ଭାଙ୍ଗି ପାରି ନଥିବା ବେଳେ ସ୍ୱଭାବବାଦୀମାନେ ଏହାକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଧ୍ୱଂସ କଲେ । ତେବେ ଏହାକୁ ଚିନ୍ତାରାଜ୍ୟର ଏକ ବିପ୍ଳବ ବୋଲି ମନେକରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ । ଯେମିତି ଆମେ ପ୍ରଥମରୁ କହିଛୁ – ଏହା ନାଟକର ଆରମ୍ଭରୁ ଥିଲା, ଏବେ ଅଛି, ଚିରଦିନ ରହିବ ।

□□□

Digitized by srujanika@gmail.com

ସପ୍ତମ ଅଧ୍ୟାୟ

ମଞ୍ଚକଳା

(କ) ମଞ୍ଚକଳା –

ନାଟକର ସାର୍ଥକତା ମଞ୍ଚରେ । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ ଭାରତବର୍ଷର ଜଳବାୟୁ, ଭୌଗୋଳିକ ସ୍ଥିତି, ସାମାଜିକ ପରିବେଶ ପ୍ରଭୃତିକୁ ଆଖିରେ ରଖି ଯେଉଁ ତିନି ପ୍ରକାର ମଞ୍ଚର ବିଧାନ ଦେଇଥିଲେ, ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସଂସ୍କୃତିର ପ୍ରଭାବରେ ଆମ ଦେଶରେ ଗଢ଼ାଯାଇଥିବା ପ୍ରସେନିୟମ ମଞ୍ଚ ସହିତ ତାହାର ସମ୍ପର୍କ କ୍ଷୀଣ । ଗ୍ରୀସ୍ ଏବଂ ରୋମ୍ ପ୍ରଭୃତି ଦେଶରେ ସେଠାକାର ପ୍ରାଚୀନ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଶେଷାବଶେଷ ଅଦ୍ୟାବଧି ରହି ସେ ଦେଶର ପ୍ରାଚୀନ ରଙ୍ଗ ମଞ୍ଚ ସଂପର୍କରେ ଯେଉଁଭଳି ଐତିହାସିକ ଦଲିଲ ଉପସ୍ଥାପିତ କରୁଛି କିମ୍ବା ଇଂଲଣ୍ଡର ସେକ୍ସପିୟରୀୟ ମଞ୍ଚର ସୁରକ୍ଷା ସେ ଦେଶର ଅନ୍ତତଃ ଚାରିଶହ ବର୍ଷତଳର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସମ୍ପର୍କରେ ଯେମିତି ପ୍ରମାଣ ଦେଉଛି, ଆମର ଏଇ ପ୍ରାଚୀନ ଦେଶରେ ସେଭଳି କୌଣସି ପ୍ରମାଣ ନାହିଁ । ପ୍ରାଚୀନ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ କହିଲେ, ଭରତଙ୍କ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ମଞ୍ଚସମ୍ପର୍କୀୟ ବର୍ଣ୍ଣନା ଏବଂ ସୀତାବେଙ୍ଗା, ଯୋଗିମାରା, ଉଦୟଗିରିର ରାଣୀଗୁମ୍ଫା ପ୍ରଭୃତି ସ୍ଥାନର ଦରୀଗୃହ-ମଞ୍ଚ ବ୍ୟତୀତ ଆମ ପାଖରେ ଆଉ ଅନ୍ୟ କୌଣସି ମଞ୍ଚ ନାହିଁ । ଥିବା ଭିତରେ ଏ ଦେଶର ମଠ-ମନ୍ଦିରମାନଙ୍କରେ ନାଟମନ୍ଦିର ଅଛି, ଯେଉଁଠାରେ ନୃତ୍ୟ ତ ନିଶ୍ଚୟ ହେଉଥିବ, ମାତ୍ର କେବଳ ନାଟ୍ୟାଭିନୟ ପାଇଁ ଏହି ସ୍ଥାନ ବ୍ୟବହୃତ ହେଉଥିବ, ଏହା କୁହାଯାଇପାରୁନାହିଁ ।

ମଞ୍ଚକଳା ହେଉଛି ଏକ ବିଜ୍ଞାନ ଏବଂ ସେ ଦେଶରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଏହାର ପରିବର୍ତ୍ତନ, ପରିବର୍ଦ୍ଧନ, ସଂଯୋଜନ, ବିଯୋଜନ କାର୍ଯ୍ୟ ଚାଲିଛି । ନାଟକର ସଫଳତା ପାଇଁ ମଞ୍ଚଜ୍ଞାନ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ । ଏହି ଅଧ୍ୟାୟରେ ଆମେ ମଞ୍ଚ ସମ୍ପର୍କରେ ଯାହା ଆଲୋଚନା କରିବୁଁ, ତାହା ଏକମୁଖୀ ମଞ୍ଚ-ସଂପର୍କୀୟହିଁ ହେବ । ଭରତ ମଞ୍ଚ ସଂପର୍କରେ ଯାହା ସୂଚନା ଦେଇଛନ୍ତି, ତାହା ଏଠାରେ ସୂଚିତ ହେବ ମାତ୍ର । ମଞ୍ଚବିଜ୍ଞାନ ନାଟକ ଚୟନ, ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ନିରୂପଣ, ଅଭିନେତା ନିର୍ବାଚନ, ମଞ୍ଚୋପକରଣ ବ୍ୟବସ୍ଥା, ଆଲୋକ ଓ ଶବ୍ଦସମ୍ପାତ କୌଶଳ, ଦୃଶ୍ୟପଟ ସଂସ୍ଥାପନ ପ୍ରଭୃତି ସମ୍ପର୍କରେ ପୁଙ୍ଖାନୁପୁଙ୍ଖ ବିଚାର-ଆଲୋଚନା ଆବଶ୍ୟକ କରେ । ନାଟକର ସଫଳତାରେ ଏ ପ୍ରତ୍ୟେକର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଅବଦାନ ରହିଛି । ଏଥିରୁ ଗୋଟିଏ ପକ୍ଷ ଦୁର୍ବଳ ହୋଇଗଲେ, ନାଟକ ସଫଳ ହୁଏ ନାହିଁ ।

Digitized by srujanika@gmail.com

ନାଟକ ହେଉଛି ଏକ ଯୌଥ କଳା (Composite Art) । ନାଟ୍ୟକାର ନାଟକ ଲେଖିବେ, ଅଭିନେତା ମଞ୍ଚରେ ତାକୁ ରୂପାୟିତ କରିବେ ଏବଂ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଚିନ୍ତା ଓ ଭାବନାକୁ ଅଭିନେତାମାଧ୍ୟମରେ ଜୀବନ୍ତ କରାଇବେ । ତେଣୁ ଏମାନଙ୍କର ପାରସ୍ପରିକ ବୁଝାମଣା ଉପରେ ନାଟକର ସଫଳତା ନିର୍ଭରଶୀଳ । ଏ ସମସ୍ତଙ୍କ ଉପରେ ଅଛନ୍ତି ଦର୍ଶକମାନେ । ସେମାନଙ୍କ ଉପରେ କାହାରି ନିୟନ୍ତ୍ରଣ ନାହିଁ । ପୂର୍ବୋକ୍ତ ତିନିପକ୍ଷର ସାମାନ୍ୟ ଦୋଷତ୍ରୁଟିକୁ ଏମାନେ ସହ୍ୟ କରନ୍ତି ନାହିଁ । ଏମାନଙ୍କୁ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ କରିବା ଆଦୌ ସହଜ ନୁହେଁ; ଅଥଚ ନାଟକ ପାଇଁ ତାହା ଅବଶ୍ୟ କର୍ତ୍ତବ୍ୟ । ସେଥିପାଇଁ ଯଥେଷ୍ଟ ସତର୍କତା ପ୍ରୟୋଜନ । ନାଟ୍ୟବିଜ୍ଞାନ ସେଇ ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରେ ।

ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକ ପାଇଁ ଜଣେ ଦକ୍ଷ ପରିଚାଳକର ପ୍ରୟୋଜନ । ନାଟକ ନିର୍ବାଚନଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ଅଭିନେତାମାନଙ୍କର ପ୍ରଶିକ୍ଷଣ, ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା ଏବଂ ଅଭିନୟ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରତ୍ୟେକ ବିଷୟ ସହିତ ସେ ସମ୍ପୃକ୍ତ ଥାଆନ୍ତି । ଗୋଟିଏ ଆଦର୍ଶ ମଞ୍ଚରେ ଅର୍ଥାତ୍ ଯେଉଁଠି ନାଟ୍ୟକାର ତ୍ରୁଟିଶୂନ୍ୟ ନାଟକ ଲେଖିବେ, ଅଭିନେତାମାନେ ସୁଶିକ୍ଷିତ, ସୁଦକ୍ଷ ଏବଂ ଦଳଗତ ସଂହତି ବଜାୟ ରଖି କାର୍ଯ୍ୟ କରିବାରେ ଅଭ୍ୟସ୍ତ, ନାଟକକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବାର ଶକ୍ତି ସେମାନଙ୍କର ଥିବ, ସେଠାରେ ପରିଚାଳକଙ୍କର ବିଶେଷ କୌଣସି କାର୍ଯ୍ୟ ନଥାଏ । ତେବେ ଆମର ମଞ୍ଚ ଯେହେତୁ ଏତେ ବାଟ ଯାଇନାହିଁ, ଅପଟୁ ଅଭିନେତାମାନଙ୍କୁ ପ୍ରଶିକ୍ଷଣ ଦେବାର ଯଥେଷ୍ଟ ପ୍ରୟୋଜନ ରହିଛି, ନୂଆ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କର ନାଟକଗୁଡ଼ିକର ପରିମାର୍ଜନ ବା ସମ୍ପାଦନ କରିବାର ପ୍ରୟୋଜନ ରହୁଛି, ସେଠି ନିଶ୍ଚୟ ଜଣେ ପରିଚାଳକ ରହିବା ଆବଶ୍ୟକ । ତେବେ ପରିଚାଳକ ମନେରଖିବେ, ତାଙ୍କର ଖ୍ୟାତି, ସମ୍ମାନ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣଭାବରେ ଅନ୍ୟ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରେ । ଏଥିପାଇଁ ତାଙ୍କୁ ବିନୟୀ ହେବାକୁ ପଡ଼ିବ; ନିଜର କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ଅବହିତ ରହିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ମଞ୍ଚ ଯେ ତାଙ୍କର କରୁଣାନିର୍ଭର ଏଇ ଭାବଟିକୁ ତ୍ୟାଗ କରିବାକୁ ହେବ । ନାଟକ ଅପେକ୍ଷା ପରିଚାଳକ ଯେ ବଡ଼ ନୁହେଁ, ଏହା ତାଙ୍କୁ ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ । ଯେଉଁ ପରିଚାଳକ ଦକ୍ଷ ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ନେଇ କାମ କରନ୍ତି , ସେ ଅଭିନେତାଙ୍କ ପାଇଁ କାମ କରନ୍ତି । ଚତୁର ଏବଂ ସୃଜନଶୀଳ ପରିଚାଳକ ନିଜ ପାଇଁ କାମ କରନ୍ତି; କିନ୍ତୁ ବିବେକୀ ପରିଚାଳକ କେବଳ ନାଟକ ପାଇଁହିଁ କାମ କରିଥାଆନ୍ତି ।

ନାଟ୍ୟପରିଚାଳକ ଏବଂ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ସମ୍ପର୍କ ବିଷୟରେ ପ୍ରଖ୍ୟାତ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ସତ୍ୟଦେବ ଦୁବେ ଗୋଟିଏ ମଜାକଥା କହିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ "The relationship of the writer and director as usual. I refer to my self is that of a husband and wife. The production is the child. As I have said earlier, I don't mind being designated either the husband or the wife. But I refuse to play the mid-wife". ଏହି ମନ୍ତବ୍ୟର ଶେଷାଂଶଟି ବଡ଼ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ । ଦୁବେ ମହୋଦୟ ନାଟକର ଧାତ୍ରୀ ହେବା ପାଇଁ ଅନିଚ୍ଛା ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି; ଅର୍ଥାତ୍ ନାଟକର ସୁସ୍ୱାସ୍ଥ୍ୟ ପାଇଁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକର କିଛି ଦାୟିତ୍ୱ ଅଛି ବୋଲି ସେ ପ୍ରକାରାନ୍ତରେ ଅସ୍ୱୀକାର କରୁଛନ୍ତି । ସ୍ୱାମୀ ବା ସ୍ତ୍ରୀ ସନ୍ତାନ ସୃଷ୍ଟି କରନ୍ତି; ଲାଳନପାଳନ ମଧ୍ୟ ଏମାନଙ୍କର ଯୌଥ ଦାୟିତ୍ୱ । ବେଳେବେଳେ ସନ୍ତାନର

Digitized by srujanika@gmail.com

ସେବା ପାଇଁ ବିଶେଷଭାବେ ସେବିକାର ପ୍ରୟୋଜନ ହୋଇଥାଏ । ଦୁବେ ମହୋଦୟ ସେତେ ବାଟ ଯିବାକୁ ଚାହାନ୍ତି ନାହିଁ । ସେକାଳ ଓ ଏକାଳ ମଧ୍ୟରେ ଅଭିନେତା, ନାଟ୍ୟକାର ଏବଂ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର ଭୂମିକାରେ ଯେଉଁ ପରିବର୍ତ୍ତନ ହୋଇଛି, ସେ ସମ୍ପର୍କରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ କରନ୍ଥ ମହୋଦୟ କହନ୍ତି, "Formerly in our commercial theater, the playwright used to train the actors both in the delivery of the dialogue and in acting. Now we have the director who seems to be all in all x x x. The success of a play neither depends upon a playwright, nor upon the director, depends upon the actors. x x x The director can be replaced, but not the actor x x x the actor has to grow and it is through him drama developes and takes shape. The director is only like a mid-wife." କରନ୍ଥ ମହାଶୟ ନାଟ୍ୟକାର, ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଏବଂ ଅଭିନେତାଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଅଭିନେତାଙ୍କୁହିଁ ପ୍ରଥମ ସ୍ଥାନ ଦେଇଛନ୍ତି । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର ଗୁରୁତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କରେ ସେ ଦୁବେଙ୍କର ଓଲଟା କଥାଟିହିଁ କରିଛନ୍ତି । ନାଟକର ସଫଳତାରେ ଅଭିନେତାର ଭୂମିକା ସମ୍ପର୍କରେ ଦୁବେ ମହୋଦୟ କହନ୍ତି ଯେ, ଦର୍ଶକ ଅଭିନୟରୁ ନାଟକ ବୁଝିଥାଏ । ତେଣୁ ଅଭିନେତା ଯେଉଁ ଚରିତ୍ରରେ ଅଭିନୟ କରୁଛନ୍ତି, ସେହି ଚରିତ୍ରର ଦାବି ଅନୁସାରେ ନିଜର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱକୁ ବଦଳାଇବା ଆବଶ୍ୟକ । ଜଣେ ଅଭିନେତା ରାମ, କୃଷ୍ଣ, ଅର୍ଜ୍ଜୁନ, ହାମ୍‌ଲେଟ୍, ଅଥେଲୋ ବା ମାକ୍‌ବେଥ୍ ହୋଇପାରେ । ଏମାନେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ପ୍ରତ୍ୟେକଙ୍କଠାରୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର । ଅଭିନେତା ଏହା ବୁଝି ନିଜର ବାଚନଭଙ୍ଗୀ ଏବଂ ଆଚରଣ ଇତ୍ୟାଦି ବଦଳାଇବେ । ଅଭିନେତା ଦର୍ଶକ ଏବଂ ଚରିତ୍ର ଏ ଉଭୟ ପ୍ରତି ବିଶ୍ୱସ୍ତ ରହିବେ । ନାଟକ କିଭଳି ସଫଳ ହୁଏ, ଏ ପ୍ରଶ୍ନର ଉତ୍ତରରେ ସେ କୁହନ୍ତି ଯେ, ନାଟକୀୟତା ସୃଷ୍ଟି ହେଉଛି ଏହାର ପ୍ରଧାନ କାରଣ । ନାଟକୀୟତା ପାଇଁ ନାଟକର ଭାଷାର ଭୂମିକା ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ଏହା କଥିତ ଭାଷାଠାରୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର । ଅଭିନୟର ଚାରୋଟିଯାକ ବିଭାଗ ସାହାଯ୍ୟରେ ନାଟକ ପାଇଁ ଏକ ଅଲଗା ଭାଷା ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଇପାରେ, ଯାହା ସଂଳାପଠାରୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର । ଆଙ୍ଗିକର ସାମାନ୍ୟ ପ୍ରୟୋଗ, ଶବ୍ଦ ଓ ଆଲୋକର ସୂଚନାତ୍ମକ ବ୍ୟବହାର ଦ୍ୱାରା ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଅନେକ କଥା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ବୁଝାଇଦେଇ ପାରିବେ । ଯକ୍ଷଗାନରେ ନୃତ୍ୟର ଏକ ବିଶେଷ ଭଙ୍ଗୀରେ ମୃତ୍ୟୁ ଦେଖାଇଦିଆଯାଏ । ନାଚ ଶେଷରେ ଚରିତ୍ର ମଞ୍ଚରେ ପଡ଼ିଯାଏ ଏବଂ ପରେ ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବରେ ଉଠି ଅନ୍ତରାଳକୁ ଚାଲିଯାଏ । ଦର୍ଶକମାନେ ମଧ୍ୟ ଏହାକୁ ବିନା ଦ୍ୱିଧାରେ ଗ୍ରହଣ କରିନିଅନ୍ତି । ଏହା ହେଉଛି ନାଟକର ଭାଷା ଏବଂ ଦର୍ଶକମାନେ ଏହାକୁ ବୁଝିବାରେ ଆଦୌ ଅସୁବିଧାର ସମ୍ମୁଖୀନ ହୁଅନ୍ତି ନାହିଁ । ନାଟକ ନିଜର ଏମିତି ଭାଷା ତିଆରି କରିବା କଥା । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ସଂଳାପ-କଳ୍ପନାର ପାଞ୍ଚଟି ଉପାୟ ରହିଛି । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା ସ୍ୱଗତ, ପ୍ରକାଶ୍ୟ, ଆକାଶଭାଷିତ, ଜନାନ୍ତିକ ଏବଂ ଅପବାରିତ । ନାଟ୍ୟକାର ଏହାରି ମାଧ୍ୟମରେ ମଧ୍ୟ ଅନେକ କଥା କହିପାରନ୍ତି । ଆଙ୍ଗିକ, ବାଚିକ, ସାତ୍ତ୍ୱିକ ଏବଂ ଆହାର୍ଯ୍ୟ– ଅଭିନୟର ଏଇ ଚାରି ରୂପ ମଧ୍ୟ ନାଟକର ଭାଷା-ପ୍ରସ୍ତୁତିରେ ସହାୟକ ହୋଇଥାଆନ୍ତି । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, 'ଅଭିଜ୍ଞାନ ଶକୁନ୍ତଳା' ନାଟକରେ କଣ୍ୱ ଆଶ୍ରମରେ ଶକୁନ୍ତଳା ଏକ ଭ୍ରମରଦ୍ୱାରା ତାଡ଼ିତ ହୋଇଥିବାର ବର୍ଣ୍ଣନା ଦିଆଯାଇଛି । ମଞ୍ଚରେ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଏକ ପ୍ରକୃତ ପତଙ୍ଗ ଦ୍ୱାରା ଏହି ଦୃଶ୍ୟଟିକୁ ଦେଖାଇବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଅଭିନେତ୍ରୀ କେବଳ ଅଭିନୟଦ୍ୱାରା ଏହାକୁ ଦେଖାଇପାରନ୍ତି । ସେମିତି ସଙ୍ଗୀତ ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟଭାଷାର ଅନ୍ୟ ଏକ ମାଧ୍ୟମ । ଶବ୍ଦର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ଗୁମ୍ଫନ ଏହି ଭାଷା ସୃଷ୍ଟି କରେ । ପୂର୍ବେ ନାଟକରେ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି ପାଇଁ ସଙ୍ଗୀତର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଥିଲା । କଥାବସ୍ତୁର ବ୍ୟାଖ୍ୟା ନିମନ୍ତେ ମଧ୍ୟ ଏହାର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇପାରେ । କଥିତ ଭାଷା ଅପେକ୍ଷା ସଙ୍ଗୀତ ଅନେକ ସମୟରେ ଅଧିକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଭାବରେ ଏହା କରିପାରେ । ବର୍ତ୍ତମାନ ତାହାହେଲେ ନାଟକ ପ୍ରଯୋଜନା ଓ ପରିଚାଳନା ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରାଯାଉ ।

(ଖ) ନାଟକ ନିର୍ବାଚନ – ଯଦିଓ ଏହା ମୁଖ୍ୟତଃ ପରିଚାଳକଙ୍କର ଦାୟିତ୍ୱ, ତଥାପି ସେ ଏଥିପାଇଁ ଅନ୍ୟ ନାଟ୍ୟାମୋଦୀ ବନ୍ଧୁମାନଙ୍କ ସହିତ ଆଲୋଚନା କରିପାରନ୍ତି । ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ରୁଚି ସମ୍ପର୍କରେ ତାଙ୍କର ସ୍ପଷ୍ଟ ଧାରଣା ଥିବା ପ୍ରଥମେ ଆବଶ୍ୟକ । ସେଥିରୁ ନାଟକଟି ସମୟୋପଯୋଗୀ କିମ୍ବା ନୁହେଁ, ଏହା ଜଣାଯିବ । ଏଥିପାଇଁ ସେ ନାଟକକୁ ଏକାଗ୍ରଚିତ୍ତରେ ପଢ଼ିବେ । ମନେରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ନାଟକର ଏକମାତ୍ର ଯୋଗ୍ୟତା ହେଉଛି ନାଟକ ନିଜେ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଖ୍ୟାତି ବା ପ୍ରତିପତ୍ତିକୁ ଏଥିପାଇଁ ବିଚାରକୁ ନିଆଯିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ଏହା ଅନେକ ସମୟରେ ପରିଚାଳକଙ୍କର ସ୍ୱାଧୀନ ବିଚାରକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିପାରେ ।

କୁହାଯାଉଛି ଯେ, ପ୍ରାଥମିକ ସ୍ତରରେ ନାଟକର କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ନଥିଲେ; ସୂତ୍ରଧାର, ମୂଳଗାୟକ, ଅଧିକାରୀ ପ୍ରଭୃତି ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ନାମରେ ସେ ପରିଚିତ ଥିଲେ । ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର ସେ ଥିଲେ କୋରସ୍ ଏବଂ ତାଙ୍କୁ ନୃତ୍ୟ-ଗୀତ ଭଲଭାବରେ ଜଣାଥିଲା । ଭରତ ହେଉଛନ୍ତି ଭାରତର ପ୍ରଥମ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ । ତାଙ୍କର ବିଦ୍‌ବତ୍ତା, ପାଣ୍ଡିତ୍ୟ ଏବଂ ଜୀବନବୋଧ ସମ୍ପର୍କରେ 'ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର'ରୁ ଜଣାଯାଇଥାଏ । ପରିଚାଳକ ବା ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ତାଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ହୋଇ ନ ପାରିଲେ ମଧ୍ୟ ତାଙ୍କର ଆଖପାଖର ହୋଇଥିବା ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ; ଅନ୍ତତଃ ନାଟକ ନିର୍ବାଚନ ନିମନ୍ତେ ତାଙ୍କର ଏହି ଯୋଗ୍ୟତା ବଡ଼ କାମରେ ଲାଗେ ।

ନାଟକଟି ପ୍ରଥମେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଗ୍ରହଣଯୋଗ୍ୟ ହୋଇଥିବା ଦରକାର ଏବଂ ଏଥିପାଇଁ ତାହାର ସାମାଜିକ ମୂଲ୍ୟ ସର୍ବାଦୌ ବିଚାର୍ଯ୍ୟ । ନାଟକ ଯେହେତୁ ଜୀବନର ଏକ ପ୍ରତିରୂପ , ତେଣୁ ଏଥିରେ ଲିଖିତ ଶବ୍ଦର ଅନ୍ତରାଳରେ ଜୀବନର ଯେଉଁ ଗତିଶୀଳ ରୂପ ବିଦ୍ୟମାନ, ତାହା ପରିଚାଳକଙ୍କୁ ନିରେଖି ଦେଖିବାକୁ ହେବ; କେବଳ ଘଟଣା ବା କ୍ରିୟାକୁ ଜାଣିଲେ ଯଥେଷ୍ଟ ହେବନାହିଁ । କାୟିକ କ୍ରିୟାକୁ ଆଖିଆଗରେ ଦେଖିବାକୁ ହେବ, ବାଚିକ କ୍ରିୟାକୁ କାନରେ ଶୁଣିବାକୁ ହେବ ଏବଂ ସାତ୍ତ୍ୱିକ କ୍ରିୟାକୁ ଅନୁଭବ କରିବାକୁ ହେବ । ପରିଚାଳକଙ୍କର ପ୍ରକୃତ ଲକ୍ଷ୍ୟ ହେଉଛି ଜୀବନ୍ତ ଆଚରଣକୁ ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରିବା ।

ନାଟକ ଯେମିତି ନିଜ ଶକ୍ତିରେ ଅର୍ଥାତ୍ ପରିଚାଳକଙ୍କ ବିନା ସାହାଯ୍ୟରେ ଜୀବନ୍ତ ହୋଇପାରେ, ଏଭଳି ପ୍ରତିଶ୍ରୁତି ନାଟକରେ ରହିଥିବା ଉଚିତ । ପରିଚାଳକ ସତର୍କ ଭାବରେ ପରୀକ୍ଷା କରି ଦେଖିବେ, ନାଟକନିହିତ ଜୀବନର ରୂପକୁ ଏବଂ ସେଇ ରୂପ ତାଙ୍କୁ ଭଲ ଲାଗୁଛି କିମ୍ବା ନାହିଁ ଏକଥା ମଧ୍ୟ ବିଚାର କରିବେ । ଏଦୃଷ୍ଟିରୁ ଯଦି ନାଟକଟି ପରୀକ୍ଷାରେ ଉତ୍ତୀର୍ଣ୍ଣ

Digitized by srujanika@gmail.com

ହୋଇଗଲା, ତେବେ ନିର୍ବାଚନର ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟ ଶେଷ ହେଲା ବୋଲି ଧରିନେବାକୁ ହେବ ।

ନାଟକ ନିର୍ବାଚନ ସମୟରେ ଆଉ ଗୋଟିଏ ଦିଗକୁ ମଧ୍ୟ ପରିଚାଳକଙ୍କୁ ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ପଡ଼େ । ଧରାଯାଉ, ନାଟକଟି ସର୍ବାଙ୍ଗସୁନ୍ଦର ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ବ୍ୟୟସାପେକ୍ଷ । ଆମ ଦେଶରେ ଯେଉଁମାନେ ନାଟକ ସହିତ ସମ୍ପୃକ୍ତ, ସେମାନେ ଜାଣନ୍ତି, ଏହାହିଁ ହେଉଛି ନାଟକ ପ୍ରଯୋଜନାର ସବୁଠୁଁ ବଡ଼ ବାଧା । ଅନେକଙ୍କର ସାଧ ଅଛି, ମାତ୍ର ସାଧ୍ୟ ନାହିଁ । ପରିଚାଳକଙ୍କୁ ପ୍ରଥମେ ଦେଖିବାକୁ ହେବ, କେତେ ଅଳ୍ପବ୍ୟୟରେ ସେ ନାଟକଟିକୁ ଉପସ୍ଥାପନା କରିପାରିବେ । ତେବେ ଯେଉଁଠି ସେ ନିର୍ବାଚିତ ନାଟକଟିକୁ ଠିକ୍‌ଭାବରେ ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରିବା ପାଇଁ ପ୍ରୟୋଜନୀୟ ଅର୍ଥ ବ୍ୟବସ୍ଥା ରେ ବାଧା ସୃଷ୍ଟି ହେଉଥିବାର ଦେଖିବେ, ସେଠାରେ ସେ ନାଟକ ଅଭିନୟକୁ ବନ୍ଦ କରିଦେବାହିଁ ଉଚିତ ହେବ । ବୁଝାମଣାର ଗୋଟାଏ ନିମ୍ନତମ ସୀମା ଥାଏ ।

(ଗ) ପରିଚାଳକ – ଧରନ୍ତୁ, ନାଟକଟି ପସନ୍ଦ ହୋଇଗଲା । ପରିଚାଳକଙ୍କର ପ୍ରଥମ କାମ ହେବ ଏହାକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରି ନାଟକର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପଟିକୁ ଆଖିଆଗରେ ରଖିବା । ପ୍ରତି ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ସେ ନିଜର ଚିନ୍ତା-ଭାବନା ସହିତ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର କଳ୍ପନାର ତୁଳନା କରି ତାହାର ଯଥାର୍ଥତା ବିଶ୍ଳେଷଣ କରୁଥିବେ । ଏଥିପାଇଁ ନାଟକର ପ୍ରତିପାଦ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ତାଙ୍କର ସ୍ପଷ୍ଟ ଧାରଣା ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିତ୍‌ମାନେ କହନ୍ତି ଯେ, ନାଟକର ଚୂଡ଼ାନ୍ତ ପରିଣତି ସମ୍ପର୍କରେ ମଧ୍ୟ ପରିଚାଳକଙ୍କର ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ସ୍ୱଚ୍ଛହୋଇଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । କେଉଁ ଭାବରେ ନାଟକ ଲେଖାଯାଇଛି, ତାହା ପରୀକ୍ଷା କରି ଦେଖିଲେ ଏ ଧାରଣା ଆସିଯିବ । ଦେଖାଯାଇଛି ଯେ, ଅନେକ ନାଟକରେ ଚୂଡ଼ାନ୍ତ ମୁହୂର୍ତ୍ତର ଆଭାସ ମାତ୍ର ଥାଏ । ଏଠାରେ 'କ୍ଲାଇମାକ୍ସ' କହିଲେ କଣ ବୁଝାଯାଏ, ସେ ବିଷୟରେ ସୂଚନା ଦିଆଯାଇପାରେ । ଏହା ହେଉଛି ସବୁ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଓ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟର ପରିଣତି । ନାଟକର ଶେଷ ଅଙ୍କକୁ ଭଲଭାବରେ ପଢ଼ିଗଲେ, ନାଟକର ବକ୍ତବ୍ୟ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଯିବ । ବୃତ୍ତ ହେଉଛି ଘଟଣାର ସମାବେଶ ଏବଂ ତାହାହିଁ କାହାଣୀକୁ ପରିଣତି ଆଡ଼କୁ ଆଗେଇନିଏ । ଏଇ ଅଗ୍ରଗତିର ଏକ ଚୂଡ଼ାନ୍ତ ପର୍ଯ୍ୟାୟ ନିଶ୍ଚୟ ରହିବ । ଏହାହିଁ ହେଉଛି ନାଟକର ଶେଷ ମୁହୂର୍ତ୍ତ । ଏହାପରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ କଥା ହେଉଛି ଅପବ୍ୟୟ । ଯବନିକାପତନ ପୂର୍ବ-ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଯେ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ କ୍ଲାଇମାକ୍ସ ରହିବ, ଏଭଳି ମନେ କରିବାର କୌଣସି କଥା ନାହିଁ । ଏଭଳି କିଛି ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ପରିସ୍ଥିତି ଥାଏ, ଯାହାର ଉପସ୍ଥାପନା ପାଇଁ ଆଣ୍ଟି-କ୍ଲାଇମାକ୍ସ ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଏ । ଏ କଥାଟି ସେତିକିବେଳେ ପ୍ରଯୁଜ୍ୟ, ଯେତେବେଳେ ପ୍ରକୃତ କ୍ଲାଇମାକ୍ସର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ଏକ ବିଶେଷ ମୁହୂର୍ତ୍ତର ଘଟଣାରେ ଶେଷ ହୋଇଯାଏ ନାହିଁ । ଏ ଧରଣର କୌଣସି ଦୃଶ୍ୟର ତୀବ୍ରତା, ନାନା ଉପାଦାନର ବୈଚିତ୍ର୍ୟ-ପ୍ରତିପାଦ୍ୟକୁ ଘୋଡ଼ାଇ ଦେଇପାରେ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, ଚେକଭଙ୍କର ନାଟକ 'Uncle Vanya'ର ଉପସଂହାର କଥା ବିଚାର କରାଯାଇପାରେ । ଏଲେନା ଡାକ୍ତର ଏସ୍ତ୍ରୋଭ୍‌ଙ୍କ ପାଖରୁ ବିଦାୟ ନେବା ମୁହୂର୍ତ୍ତଟି ଏତେ କରୁଣ ଓ ଭାବଗମ୍ଭୀର ଯେ, ତାହା ସାମୟିକଭାବେ ନାଟକର ମୂଳ ଟ୍ରାଜି-କମିକ୍ ଭାବକୁ ଘୋଡ଼ାଇପକାଏ । ସେଇଥିପାଇଁ ଡାକ୍ତରଙ୍କ ନିଃସଙ୍ଗ ଜୀବନକୁ ପୁନର୍ବାର ଉପସ୍ଥାପିତ କରିବାକୁ ହୁଏ । ଏହା ହେଉଛି ଆଣ୍ଟି-କ୍ଲାଇମାକ୍ସ । ଏହି କାର୍ଯ୍ୟଦ୍ୱାରା ମୂଳ ପ୍ରତିପାଦ୍ୟଟି ସୁସ୍ପଷ୍ଟରୂପେ ବ୍ୟକ୍ତ ହେଉଛି । ସେମିତି ଇବ୍‌ସେନ୍‌ଙ୍କର

Digitized by srujanika@gmail.com

'A Doll's House' ନାଟକର ଉପସଂହାର ଦୃଶ୍ୟଟିକୁ ପରୀକ୍ଷା କରାଯାଇପାରେ । ନୋରା ତା'ର ସ୍ୱାମୀପାଖରେ ନିଜର ଅନ୍ତିମ ଅଭିଳାଷ ବ୍ୟକ୍ତ କରୁଛି; ପରିବାର, ସନ୍ତାନ, ସ୍ୱାମୀ ଇତ୍ୟାଦିଙ୍କର ମାୟା କଟାଇ ନିଜ ବାଟରେ ଚାଲିଯିବାକୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହେଉଛି । ସ୍ୱାମୀ ଏଇ ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ସନ୍ତାନମାନଙ୍କର ବିଷୟ ତାକୁ ସ୍ମରଣ କରାଇଦେଉଛି । ନୋରା ଅପରିବର୍ତ୍ତିତ ରହୁଛି ଏବଂ ଶେଷକୁ ଚାଲିଯାଉଛି । ଏହାହିଁ ହେଉଛି ନାଟକର କ୍ଲାଇମାକ୍ସ । ନାଟକର ମୂଳ ଟ୍ରାଜିକ୍ ଚେତନା ଏହା ଦ୍ୱାରା ତୀବ୍ର ହୋଇଛି; ତେଣୁ ଏହା ପରେ ନାଟକକୁ ପ୍ରଲମ୍ବିତ କରିବାର କୌଣସି ପ୍ରୟୋଜନ ହୋଇନାହିଁ । ଦର୍ଶକ ସ୍ୱାମୀ-ସ୍ତ୍ରୀ ଉଭୟଙ୍କର ନିଃସଙ୍ଗତାର ବ୍ୟଥାକୁ କଳ୍ପନା କରିପାରିବାର ଯଥେଷ୍ଟ ସୁଯୋଗ ଥିବାରୁ ଆଣ୍ଟି-କ୍ଲାଇମାକ୍ସର ପ୍ରୟୋଜନ ହୋଇନାହିଁ । କେବଳ ନାଟକର ଶେଷ ଆଡ଼କୁ ରହିବା କ୍ଲାଇମାକ୍ସର ଏକମାତ୍ର ଯୋଗ୍ୟତା ନୁହେଁ କିମ୍ବା ଏହା କୌଣସି ଖାପଛଡ଼ା ଉଦ୍ଦୀପନାର ମୁହୂର୍ତ୍ତ ମଧ୍ୟ ନୁହେଁ; ବରଂ ଏହା ହେଉଛି କାର୍ଯ୍ୟ-ଗତିର କ୍ରମିକ ସର୍ବୋଚ୍ଚ ବିକାଶର ଉଚ୍ଚତମ ବିନ୍ଦୁ । ଘଟଣା, ଚରିତ୍ର, ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଇତ୍ୟାଦିର ପରିକଳ୍ପନା ଏହି ବିନ୍ଦୁଟି ଉପରେ ସତର୍କ ଦୃଷ୍ଟି ରଖିହିଁ କରାଯିବା କଥା । ନାଟକର ସଫଳତାରେ ଔତ୍ସୁକ୍ୟର ଭୂମିକା କଥା ସମସ୍ତେ ଜାଣନ୍ତି । ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ସୂଚନା ଦିଆଯାଇ ଏହାକୁ ବଜାୟ ରଖାଯାଇପାରେ । ଏହା ଯଦି ସୁପରିକଳ୍ପିତ ହୋଇଥାଏ, ତେବେ ନାଟକର ଶୀର୍ଷବିନ୍ଦୁ ସ୍ୱଷ୍ଟରୂପରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିବାରେ ଆଉ ବିଶେଷ ଅସୁବିଧା ହୁଏ ନାହିଁ ।

ଚରିତ୍ର ସମ୍ପର୍କରେ ପୁଙ୍ଖାନୁପୁଙ୍ଖ ଧାରଣା ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କ ପାଇଁ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ । ଏଥିପାଇଁ ତାଙ୍କୁ ନାଟକର ଶେଷ ଅଙ୍କକୁ ବାରମ୍ବାର ପଢ଼ିବାକୁ ହେବ । ତାହାର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଭାବକୁ ବୁଝିବାକୁ ହେବ । ମାନସିକ, ଶାରୀରିକ ଓ ସାତ୍ତ୍ୱିକ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଚୂଡ଼ାନ୍ତ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଚରିତ୍ର ଯେଉଁ ଆଚରଣ କରିବ, ତାହାର ସଂଗତ ସମ୍ପର୍କ ବ୍ୟକ୍ତିଜୀବନ ସହିତ ରହିଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଶେଷ ଅଙ୍କର ପଠନ, ମନନ, ଏବଂ ଚିନ୍ତନରୁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର ପର୍ଯ୍ୟବେକ୍ଷଣଶକ୍ତି, ରୁଚି ଓ ବିଚାରଶକ୍ତିର ପରିଚୟ ମିଳେ ।

ନାଟ୍ୟ ପରିଚାଳନାକୁ ଆଲୋଚକମାନେ ସାଧାରଣତଃ ପାଞ୍ଚୋଟି ବିଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଥାଆନ୍ତି । ତାହା ହେଲା (କ) ଉପସ୍ଥାପନା ରୀତି ନିର୍ଦ୍ଧାରଣ, (ଖ) ଆୟବ୍ୟୟର ହିସାବ, (ଗ) ଭୂମିକା ବଣ୍ଟନ, (ଘ) ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା, (ଙ) ମଞ୍ଚରେ ଚରିତ୍ରର କ୍ରିୟାକଳାପ ନିର୍ଦ୍ଧାରଣ ।

ନାଟକ ଠିକ୍ କରାଯାଇସାରିଲାପରେ କେଉଁ ରୀତିରେ ନାଟକଟିକୁ ପ୍ରଯୋଜନା କରିବାକୁ ହେବ, ତାହା ପ୍ରଥମେ ଠିକ୍ କରିନେବାକୁ ହେବ । ଏଥିପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଦୃଷ୍ଟିକୋଣଟିକୁ ତାଙ୍କ ସହିତ ଆଳାପ-ଆଲୋଚନାଦ୍ୱାରା ଜାଣିନିଆଯାଇପାରେ କିମ୍ବା ନାଟକର ରୂପ-ରୀତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହା ସ୍ଥିର କରାଯାଇପାରେ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକ ଉପସ୍ଥାପନା ନିମନ୍ତେ ଏକାଧିକ ମାର୍ଗ ଥାଇପାରେ । ସେକ୍ସପିୟରଙ୍କ ନାଟକର ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଯୁଗରେ ଭିନ୍ନ ରୂପରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରାଯାଇଛି । ଆମ ଦେଶରେ ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥଙ୍କର 'ରକ୍ତକରବୀ' ନାଟକକୁ ଅଭିନେତା ଶମ୍ଭୁ ମିତ୍ର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନୂତନ ଆଙ୍ଗିକରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରିଛନ୍ତି ।

ପ୍ରଯୋଜନାଶୈଳୀ ଅନୁସାରେ ନାଟକର ବ୍ୟୟ ନିର୍ଦ୍ଧାରିତ ହୁଏ । ଅନେକ ସମୟରେ ତେଣୁ

Digitized by srujanika@gmail.com

ପକେଟର ଓଜନ ପ୍ରଯୋଜନାରୀତି ନିର୍ଦ୍ଧାରଣର ମାନଦଣ୍ଡ ହୋଇଉଠେ । ତେବେ ଆମେ ପୂର୍ବରୁ କହିସାରିଛୁ ଯେ, କେବଳ ବ୍ୟୟ-ସଂକୋଚ ପାଇଁ ନାଟକକୁ ବିକୃତ କରିବା ଅପେକ୍ଷା ତାକୁ ତା' ବାଟରେ ଛାଡ଼ିଦେବା ବରଂ ଭଲ । ଆୟ ଓ ବ୍ୟୟ ମଧ୍ୟରେ ସମନ୍ୱୟ ଆଣି ଏ ଦିଗରେ ବରଂ ସମସ୍ତ ପ୍ରକାର ସତର୍କତା ଅବଲମ୍ବନ କରାଯାଇପାରେ । ଠିକ୍ ଭୂମିକା ପାଇଁ ଠିକ୍ ଶିଳ୍ପୀର ଚୟନ ହେଉଛି ଏହାପରର କର୍ତ୍ତବ୍ୟ । ଚରିତ୍ରର ସଂଳାପ କିଛି ବାଟ ପଢ଼ିଗଲାପରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଉପଲବ୍ଧ ଶିଳ୍ପୀମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ ଉପଯୁକ୍ତ ଅଭିନେତାକୁ ବାଛି ନେଇପାରନ୍ତି । ଏଥିପାଇଁ ତାଙ୍କୁ ତାଙ୍କର ଅଭିନେତା-ଅଭିନେତ୍ରୀମାନଙ୍କୁ ଭଲଭାବରେ ଜାଣି ନେବାକୁ ହେବ । ସେମାନଙ୍କର ଶକ୍ତି, ସାମର୍ଥ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ, ଅଭିନୟର ଦକ୍ଷତା ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ ସ୍ପଷ୍ଟ ଧାରଣ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଠିକ୍ ଭୂମିକା ପାଇଁ ଠିକ୍ ଲୋକଟିକୁ ନ ବାଛିଲେ, ପରେ ଅଭିନେତା, ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଉଭୟେ ନିନ୍ଦିତ ହୁଅନ୍ତି । ଏଥିପାଇଁ ପୂର୍ବାହ୍ନରୁ ସତର୍କତା ବାଞ୍ଛନୀୟ । ଶିଳ୍ପୀକୁ ଜାଣିବାପାଇଁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ପ୍ରତ୍ୟେକଙ୍କର ଲିଖିତ ବିବରଣୀ ରଖିପାରନ୍ତି । ଏହିଭଳି ଭାବରେ ରାଜ୍ୟର ବା ଦେଶର ଅଭିନୟ ସହିତ ସମ୍ପୃକ୍ତ ଶିଳ୍ପୀଙ୍କ ସମ୍ପର୍କରେ ତାଙ୍କର ଧାରଣା ହୋଇଯିବ । ନାଟକ ପଢୁଥିବା ସମୟରେ ତାଙ୍କ ଆଖିରେ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ କୌଣସି ଚରିତ୍ର ପାଇଁ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ କୌଣସି ଶିଳ୍ପୀର ରୂପ ଭାସିଉଠିବ । ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟରେ ଭାରସାମ୍ୟ ବଜାୟ ରଖିବା ହେଉଛି ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର ଅନ୍ୟ ଏକ ଦାୟିତ୍ୱ । ଏଥିପାଇଁ କେତେକ ଚରିତ୍ରକୁ ଅତିପ୍ରଭ ଏବଂ କେତେକ ଚରିତ୍ରକୁ ସ୍ୱଳ୍ପପ୍ରଭ କରାଯାଇପାରେ । ଦ୍ୱିତୀୟ ଶ୍ରେଣୀର ଚରିତ୍ର ଯେ କେବଳ ଦୁର୍ବଳ ଅଭିନେତାଙ୍କ ସାହାଯ୍ୟରେ ଅଭିନୀତ ହେବ, ଏଭଳି ମନେ କରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ । ଚରିତ୍ରର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱକୁ ଅଭିନେତା କିଭଳି ଭାବରେ ଫୁଟାଇପାରୁଛନ୍ତି, ଏଥିପାଇଁ ତାଙ୍କର ଦେହସୌଷ୍ଠବ ଉପଯୁକ୍ତ କିମ୍ବା ନୁହେଁ, ଏହା ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଭଲଭାବରେ ଅନୁଧ୍ୟାନ କରିବେ । କୁହାଯାଏ ଯେ, "Capacity to listen is essential to acting," ଭଲଭାବରେ ଶୁଣିବା ହେଉଛି ଅଭିନେତାଙ୍କର ଏକ ବିଶେଷ ଯୋଗ୍ୟତା । ସୁଅଭିନେତା ଯେତେବେଳେ କଥା କହନ୍ତି, ସେତେବେଳେ ସହ-ଅଭିନେତାଙ୍କର କଥା ସହ କଥା ମିଶାଇ ସମାନ ସ୍ୱରରେ ସଂଳାପ ଉଚ୍ଚାରଣ କରନ୍ତି । ଏ ଯୋଗ୍ୟତା ଦୁର୍ବଳ ଅଭିନେତାଙ୍କର ନଥାଏ । ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ନାଟକ ପଢ଼ିବାକୁ ଦିଆଯାଇ ତାଙ୍କର ହାବଭାବ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବା ଏବଂ ନିଜକୁ ଅଭିନେତାଙ୍କଠାରୁ ଅଧିକ ବିଜ୍ଞ ବୋଲି ଆଚରଣରେ ନ ଦେଖାଇବା ହେଉଛି ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର କର୍ତ୍ତବ୍ୟ । ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ଅଭିନୟ ସମ୍ପର୍କରେ ସ୍ୱାଧୀନତା ଦେବା ଜଣେ ସୁନିର୍ଦ୍ଦେଶକର ଲକ୍ଷ୍ୟ ହେବା ଉଚିତ । ଅଭିନେତାଙ୍କଠାରୁ ଭଲ କାମ ଆଦାୟ କରିବାକୁ ହେଲେ, ତାଙ୍କର ଆତ୍ମପ୍ରତ୍ୟୟ ଜାଗ୍ରତ କରାଇବାକୁ ହେବ, ତାଙ୍କ ଉପରେ ଆସ୍ଥା ସ୍ଥାପନ କରିବାକୁ ହେବ । ଅଭିନୟରେ ଆନ୍ତରିକତା ପ୍ରକାଶ ହେଉଛି ଏହାର ଫଳଶ୍ରୁତି । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଅନ୍ତତଃ ଗୋଷ୍ଠୀବଦ୍ଧ ଭାବରେ ନାଟକଟିକୁ ଆମୂଳ ପାଠ କରାଇବେ ।

ପ୍ରସଙ୍ଗକ୍ରମେ ଏଠାରେ ସୁଅଭିନେତାଙ୍କର କେତେକ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ଗୁଣ ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା ଦିଆଯାଇପାରେ । କଣ୍ଠସ୍ୱର ହେଉଛି ଅଭିନେତାର ପ୍ରଧାନ ମୂଳଧନ । ଏହା ଉପରେ ତାଙ୍କର ନିୟନ୍ତ୍ରଣ ଥିବା ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ ଏବଂ ଏହା ଅଭ୍ୟାସସାପେକ୍ଷ । ସ୍ପଷ୍ଟ ଉଚ୍ଚାରଣ ହେଉଛି

Digitized by srujanika@gmail.com

ଅଭିନେତାଙ୍କର ଏକ ବିଶେଷ ଗୁଣ । ଏକ ଉଦ୍‌ବେଗମୁକ୍ତ ମନହିଁ ଅଭିନୟପ୍ରତି ମନଃସଂଯୋଗ କରିବାର ସୁଯୋଗ ସୃଷ୍ଟି କରେ । ତେଣୁ ଅଭିନେତା ଯଥାସମ୍ଭବ ନିଜକୁ ନିରୁଦ୍‌ବିଗ୍ନ ରଖିବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକରିବେ । ମାନସିକ ଉଦ୍‌ବେଗରୁ ମାଂସପେଶୀ ଉପରେ ଚାପ ପଡ଼େ ଏବଂ ଅଭିନୟ ଉପରେ ଏହାର ପ୍ରଭାବ ପଡ଼େ । ଏଥିରୁ ମୁକ୍ତି ପାଇଲେହିଁ ଅଭିନେତା ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟରେ ନିଜକୁ ବିଲୀନ କରିଦେଇପାରେ । ସୁଅଭିନୟ ପାଇଁ ଅଭିନେତା ଓ ଚରିତ୍ରର ଅଖଣ୍ଡତା ଆବଶ୍ୟକ । ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିତ୍‌ମାନେ ମାଂସପେଶୀର କଠୋରତା ଦୂର କରିବା ପାଇଁ କେତୋଟି ଉପାୟ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିଛନ୍ତି । ଚଟାଣରେ ଚିତ୍‌ ହୋଇ ଶୋଇ କିଛିକ୍ଷଣ ବ୍ୟାୟାମ କଲେ ଏହି ଅସୁବିଧା ଦୂର ହୋଇଯାଏ । ଆଉ ଗୋଟିଏ କଥା ହେଉଛି ଅଭିନେତାର ଦୈହିକ ସୌଷ୍ଠବ । ଏହାର ଅଭାବରେ ଯେ ଜଣେ ସୁ-ଅଭିନେତା ହୋଇପାରିବ ନାହିଁ, ତାହା ନୁହେଁ । ମାତ୍ର ଏହା ବ୍ୟତିକ୍ରମ । ମଞ୍ଚରେ ଶିଳ୍ପୀର ପ୍ରଧାନ ସମ୍ପଦ ହେଉଛି ତାର ଦୈହିକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ । ନାଟକ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ ହୋଇଥିବାରୁ ଦର୍ଶନସୁଭଗତା ହେଉଛି ଏହାର ପ୍ରଧାନ ଗୁଣ । ସେଥିପାଇଁ କୁହାଯାଇଛି, 'ଆଗେ ଦର୍ଶନ ଧାରୀ ,ପିଛେ ଗୁଣ ବିଚାରି' । ପ୍ରଥମ ଶ୍ରେଣୀର ଅଭିନେତା ପାଇଁ ଦୈହିକ ଲାଳିତ୍ୟ ଆବଶ୍ୟକ ।

ସେମିତି ନାଟ୍ୟକଳାର ଉପକରଣ ସମ୍ପର୍କରେ ଅଭିନେତାଙ୍କର ଏକ ସ୍ପଷ୍ଟ ଧାରଣା ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଅଭିନୟ ପାଇଁ ତାଙ୍କପାଖରେ ଯେଉଁସବୁ ସାଧନ ଅଛି, ତାହାର ସୁବିନିଯୋଗ ଦ୍ୱାରାହିଁ ସେ ନିଜର ଯୋଗ୍ୟତା ପ୍ରମାଣ କରିପାରିବେ । ମୁହଁ ହେଉଛି ଦେହର ଏବଂ ହୃଦୟର ସୂଚୀପତ୍ର । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରାନୁସାରେ ହାସ୍ୟ, କରୁଣ, ରୌଦ୍ର, ବୀର ରସାଦି ଏହାରି ଦ୍ୱାରାହିଁ ବିକଶିତ ହୁଏ ଯଥା— ମୁହଁ ଉଠାଇବାଦ୍ୱାରା ଭାବାବେଗର ପ୍ରକାଶ, ଦୃଢ଼ଭାବରେ ମୁଣ୍ଡ ଉଠାଇ ଆଗକୁ ଅନାଇଲେ ବୀରରସ, ନିର୍ବେଦଭାବେ ମୁଣ୍ଡ ନୁଆଇଁ ମାଟି ଆଡ଼କୁ ଅନାଇଲେ ନିରାନନ୍ଦ ଭାବ, ମୁଣ୍ଡ ହଲାଇବାରୁ ଧୈର୍ଯ୍ୟ, ବୀରତ୍ୱ, ଘୃଣା ପ୍ରଭୃତି ଆବେଗ ପ୍ରକଟିତ ହୋଇଥାଏ । ଅଭିନେତାଙ୍କ ପାଇଁ ଜୀବନ ହେଉଛି ଏକମାତ୍ର ପାଠଶାଳା । ଏଥିରୁ ସେ ବାର୍ଦ୍ଧକ୍ୟ, ଯୌବନ, ଓତ୍ସୁକ୍ୟ, ଔଦ୍ଧତ୍ୟ, ବିକ୍ଷୋଭ, ଚାତୁର୍ଯ୍ୟ ପ୍ରଭୃତି ଭାବର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଶିକ୍ଷା କରିବେ । ଗୋଟିଏ ଉଦାହରଣ ଦେଇ କଥାଟିକୁ ସ୍ପଷ୍ଟ କରିଦିଆଯାଇପାରେ । ମନେକରନ୍ତୁ, ଜଣେ ପାରା ଉଡ଼ାଇବାର ସଉକ ରଖନ୍ତି । ଦିନେ ସେ ପାରା ଉଡ଼ାଇ ଦେଉଛନ୍ତି । ପାରାର ଉଡ଼ିବା ସହିତ ନିମ୍ନରେ ତାଙ୍କର ଦୃଷ୍ଟି ମଧ୍ୟ ସଂଚାଳିତ ହେଉଛି । ପାରା ଅଦୃଶ୍ୟ ହୋଇଯାଉଛି । ପାଳକଙ୍କ ମୁହଁରେ ଆଶା, ଅଧୀରତା, ଆଗ୍ରହ, ବିଶ୍ୱାସ-ଅବିଶ୍ୱାସର ବ୍ୟଞ୍ଜନା ଯୁଗପତ୍ ଭାବରେ ପ୍ରକାଶିତ ହେଉଛି । ତାଙ୍କର ମୁହଁରେ ଭାଷା ନାହିଁ, କିନ୍ତୁ ମାନସିକ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଚମତ୍କାର ଭାବରେ ପ୍ରକଟିତ ହେଉଛି । ଅଭିନେତା ଏସବୁ ଶିଖିପାରିବେ, ଯଦି ତାଙ୍କର ଆଖି ଖୋଲାଥାଏ ଏବଂ ମନ ଗ୍ରହଣ କରିନେବା ପାଇଁ ଆଗ୍ରହୀ ହୁଏ । ଅଭିନୟରେ ମୁଣ୍ଡ ବା ମୁହଁ ପରେ ବାହୁର ସ୍ଥାନ । ସଂଳାପର ଅର୍ଥ ବାହୁ-ସଂଚାଳନରୁ ପ୍ରକାଶିତ ହୁଏ । ଦେହ-ଯଷ୍ଟି ବା ଟାରସୋକୁ ଯଥାସମ୍ଭବ ନମନୀୟ ଏବଂ ସମ୍ବେଦନଶୀଳ ରଖିବା ହେଉଛି ଅଭିନେତାଙ୍କର ଦାୟିତ୍ୱ । ଅଭିନୟରେ ପାଦର ଭୂମିକା ଆଦୌ ଗୌଣ ନୁହେଁ । ଅଭିନେତାଙ୍କର ଠିଆହେବା, ଚାଲିବାରୁ ତାଙ୍କର ବୟସ, ଭୂମିକା, ସ୍ଥାନ-କାଳ-ପାତ୍ର, ଜୀବିକା ସମ୍ପର୍କରେ ଅନେକ କଥା ଜଣାଯାଇଥାଏ । ଚରିତ୍ରର ଉତ୍ତେଜନା ତାର କ୍ଷିପ୍ର ପାଦଚାଳନାରୁ, ଆତ୍ମବିଶ୍ୱାସ ସାବଲୀଳ ପଦକ୍ଷେପରୁ ଇତଃସ୍ତତଃ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଭାବ ଅସଂଲଗ୍ନ ଚାଲିରୁ ପ୍ରକାଶ ପାଏ । ପୁଣି ଏଥିରୁହିଁ ତାର କ୍ରୋଧ, ଘୃଣା, ହତାଶାସାଦି ମାନସିକ ଅବସ୍ଥା ଜଣାଯାଇଥାଏ । ଜଣେ ଅଭିନେତାର ଅଭିନୟର ଆରମ୍ଭ ପାଦଚାଳନାରୁ । ତାଳ ବା ମାତ୍ରା ହେଉଛି ନାଟ୍ୟକଳାର ପ୍ରାଣ । ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନେତାଙ୍କର ଗମନଭଙ୍ଗୀରେ ଏକ ସାବଲୀଳ ଛନ୍ଦୋମୟତା ନିଶ୍ଚୟ ଫୁଟିଉଠିବା ଆବଶ୍ୟକ ।

ଅଭିନୟର ସାବଲୀଳତା ନଷ୍ଟ ହୁଏ ମନବଳର ଅଭାବରୁ । ମଞ୍ଚ ଆତଙ୍କ ମନର ସମସ୍ତ ସରସତା ନଷ୍ଟ କରି ଅଭିନେତାକୁ ନିଷ୍ପ୍ରାଣ କରିଦିଏ । ନିୟମିତ ଅଭ୍ୟାସ ଦ୍ୱାରା, ନିରୀକ୍ଷଣ ଦ୍ୱାରା ଏହି ଭୟ ଦୂର କରାଯାଇପାରେ । ଅଭିନେତା ପ୍ରଥମେ ଚରିତ୍ରକୁ ଭଲଭାବରେ ଉପଲବ୍ଧି କରିବେ । ତାର ମିଜାଜ୍, ପରସ୍ପରବିରୋଧୀ ଗୁଣ-ଦୋଷକୁ ଅନୁଭବ କରିବେ; ତା'ପରେ ସ୍ୱୟଂ ତାକୁ ଫୁଟାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକରିବେ କଳାତ୍ମକ ରୂପରେ । ଅଭିଜ୍ଞ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଅଭିନେତା ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦରେ ଏବଂ ସ୍ୱବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟରେ ଅଭିନୟ କରୁଛନ୍ତି କିମ୍ବା ନାହିଁ, ତାହା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବେ । ଅଭିନେତା ସବୁବେଳେ ମନେ ରଖିବେ ଯେ, ଅଭିନୟମାତ୍ରକେ ହେଉଛି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟମୂଳକ । ଶିଶୁର ଅନୁକରଣପ୍ରିୟତାହିଁ ଅଭିନେତାଙ୍କ ଧର୍ମ । ଏଥିପାଇଁ ମାନସିକ ଉଦ୍‌ବେଗ, ଉତ୍ତେଜନାଠାରୁ ଯଥାସମ୍ଭବ ଦୂରରେ ରହିବାହିଁ ତାଙ୍କ ପକ୍ଷରେ ଭଲ । ମଞ୍ଚରେ ପ୍ରବେଶ କରିବାପୂର୍ବରୁ ସେ ଖୁବ୍ ଜୋରରେ ନିଶ୍ୱାସ ପ୍ରଶ୍ୱାସ ନେବେ ଏବଂ ଛାଡ଼ିବେ କିମ୍ବା କୌଣସି ସାଧାରଣ ବ୍ୟାୟାମ ସାହାଯ୍ୟରେ ମାଂସପେଶୀକୁ ପ୍ରସାରଣ କରିବେ । ଏହାଦ୍ୱାରା ତାଙ୍କର ମନ ପ୍ରଶାନ୍ତ ହୋଇଯିବ । ତା'ପରେ ସେ ନିଜ ଭୂମିକା ସମ୍ପର୍କରେ ମନୋଯୋଗୀ ହେବେ । ମଂଚ ଉପରେ ଅଭିନେତାଙ୍କ ନୀତି Relax, Relax and Relax । ମଞ୍ଚ ହେଉଛି ଏକ ଜଳାଶୟ । ସଂଳାପ ହେଉଛି କ୍ଷୁଦ୍ର ଢେଲାଖଣ୍ଡ । ସଂଳାପ ନ ଥିବା ଅଭିନେତା ବି ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୟ କରେ । ପରିବେଷିତ ସଂଳାପର ପ୍ରତିକ୍ରିୟାରୂପୀ ତରଙ୍ଗ ତା' ଆଖି, ମୁହଁର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିରେ ଫୁଟିଉଠିବ । ସାଧାରଣ ମଣିଷ କିଭଳି ତା'ର ଅଙ୍ଗପ୍ରତ୍ୟଙ୍ଗ ବ୍ୟବହାର କରୁଛି, ଅଭିନେତା ନିୟମିତ ଭାବରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିଗଲେ ଯଥେଷ୍ଟ ଉପକାର ମିଳେ । ମଣିଷ କେମିତି ବସେ, କେମିତି ଠିଆହୁଏ, ଚାଲେ, ଦୌଡ଼େ ଏବଂ କଥା କହେ, ଏସବୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କଲେ, ଅନେକ କଥା ଶିଖିହୁଏ । ମନେରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ଅନୁକରଣହିଁ ହେଉଛି ଅଭିନୟକଳାର ପ୍ରଥମ ପାହାଚ । ଅଭିନେତାଙ୍କର ସବୁଠୁ ବଡ଼ କାମ ଦେଖିବା ଏବଂ ଅନୁକରଣ କରିବା । ଏହା ଯେଉଁ ଅଭିନେତା ଭଲଭାବରେ କରିପାରନ୍ତି, ସେ ଅଭିନୟକ୍ଷେତ୍ରରେ ସଫଳତା ପାଆନ୍ତି । ଐତିହାସିକ ଚରିତ୍ରର ଅଭିନୟ ସମୟରେ ଏହି କାରଣରୁ ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ବଡ଼ ଅସୁବିଧା ହୁଏ; କାରଣ ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ତାଙ୍କୁ ପୂର୍ବୋକ୍ତ ଦୁଇଟି କାମ କରିବା ପାଇଁ କୌଣସି ଆଦର୍ଶ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ନାହିଁ । ଏଥି ପାଇଁ ତାଙ୍କର ନିଜସ୍ୱ ଧାରଣାହିଁ ତାଙ୍କୁ ସାହାଯ୍ୟ କରେ । ପୁଣି ନିଜଠୁ ବୟସ୍କ ଏକ ଚରିତ୍ରରୂପରେ ଅଭିନୟ କଲାବେଳେ ଅଭିନେତା ଅସୁବିଧାର ସମ୍ମୁଖୀନ ହୁଅନ୍ତି, ଯଦି ସେ ବୟସ୍କ ବ୍ୟକ୍ତିଙ୍କର ଚଲାବୁଲା, ଉଠାବସା, ବାଚନଭଙ୍ଗୀ, ଅଙ୍ଗପ୍ରତ୍ୟଙ୍ଗଚାଳନା ଇତ୍ୟାଦିକୁ ଭଲଭାବରେ ପର୍ଯ୍ୟବେକ୍ଷଣ କରି ତାର ଯଥାର୍ଥ ଉପସ୍ଥାପନ କରିନପାରନ୍ତି । ବସ୍ତୁତଃ ଅଭିନେତା ଏକ ପୁତ୍ତଳିକା ମାତ୍ର । ତାହାର ନିଜସ୍ୱ କୌଣସି ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ, ସ୍ୱକୀୟତା କିମ୍ବା ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ନ ଥାଏ ।

Digitized by srujanika@gmail.com

ଦେଖାଯାଉଛି ଯେ, ସାଧାରଣ ଅଭିନେତାଙ୍କର ଏତେ ପରିଶ୍ରମ କରିବାର ଆଗ୍ରହ ବା ଧୈର୍ଯ୍ୟ ନ ଥାଏ । ତେଣୁ ସେମାନେ କେବଳ କଳାକାର ହୋଇ ରହିଯାଆନ୍ତି; ପ୍ରକୃତ ଅର୍ଥରେ ଅଭିନେତା ହୋଉପାରନ୍ତି ନାହିଁ । ଏଇ କଥା ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ କରନ୍ଥ କହିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ "Some of our actors are only performers, not actors" ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ କରିବାର ଏକମାତ୍ର ଲକ୍ଷ୍ୟ ନେଇ କେହି କେବେ ପ୍ରଖ୍ୟାତ ଅଭିନେତା ହୋଇପାରିବ ନାହିଁ । ଚରିତ୍ରର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ଏବଂ ଦାବି ସହିତ ଯେପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅଭିନେତାର ଉତ୍ତମ ବୁଝାମଣା ନ ହୋଇଛି, ସେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସେ ଅଭିନୟକୁ ଜୀବନ୍ତ କରିପାରିବ ନାହିଁ । ଶମ୍ଭୁ ମିତ୍ର, ତୃପ୍ତି ମିତ୍ର, ଶ୍ରୀରାମ ଲାଗୁ, ବିଜୟା ମେହେଟା ପ୍ରଭୃତି ହେଉଛନ୍ତି ଏହି ଧରଣର ଅଭିନେତା ।

ନାଟକ ପାଇଁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର ଦାୟିତ୍ୱ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଆଲୋଚନା କଲାବେଳେ ଅଭିନେତାଙ୍କ କଥା ଉଠାଇବାର ଏକମାତ୍ର କାରଣ ହେଉଛି, ନିର୍ବାଚନ ସମୟରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଯଦି ଅଭିନେତାଙ୍କର ଚିନ୍ତା ଓ ଚେତନାର ଦିଗନ୍ତକୁ ଭଲଭାବରେ ସ୍ପର୍ଶ କରିପାରିବେ, ତେବେ ସେ ଚରିତ୍ର ପାଇଁ ଉପଯୁକ୍ତ ଅଭିନେତା ବାଛିନେଇପାରିବେ । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ହୁଅନ୍ତୁ, କିମ୍ବା ଅଭିନେତା ହୁଅନ୍ତୁ, ଶୃଙ୍ଖଳିତ ଆଚରଣ ଉଭୟଙ୍କ ପାଇଁ ନିତାନ୍ତ ଦରକାର । ପ୍ରଖ୍ୟାତ ଅଭିନେତା, ନାଟ୍ୟକାର ଓ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଉତ୍ପଳ ଦତ୍ତ କହନ୍ତି "what theatre needs first of all is discipline– the discipline that would create a total work of art out of scenic design, light, acting." ଏହି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ସେ ୧୯୬୩ ମସିହାରେ ପ୍ରଯୋଜନା କରିଥିବା 'ତିତାସ୍ ଏକଟି ନଦୀର ନାମ ' ନାଟକ କଥା କହିଛନ୍ତି । ଏଥିରେ କେଉଟ ସମ୍ପ୍ରଦାୟର ଜୀବନଚର୍ଯ୍ୟା ବିଶ୍ଳେଷିତ ହୋଇଛି । ପ୍ରଦର୍ଶନକୁ ଆଲୋକ ଓ ଦୃଶ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ଜୀବନ୍ତ କରି ତଦ୍ୱାରା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ମୁଗ୍ଧ ତଥା ରୋମାଂଚିତ କରିବା ପାଇଁ କେଉଟମାନଙ୍କୁ ରିହର୍ସାଲକୁ ନିମନ୍ତ୍ରଣ କରାଗଲା । ସେମାନଙ୍କର ଜୀବନଯାତ୍ରା ପ୍ରଣାଳୀ, ପୋଷାକପତ୍ର, ଖାଦ୍ୟପେୟ, ଆଚାର-ବ୍ୟବହାର ପ୍ରଭୃତି ଅନେକ କଥା ସେମାନେ ଜଣାଇଦେଲେ । ଅଭିନେତାମାନେ ମଧ୍ୟ ଧୈର୍ଯ୍ୟର ସହ ସେ ସବୁକୁ ଅନୁଧ୍ୟାନ କରି ମଞ୍ଚରେ, ତାହାର ପରିବେଷଣ କଲେ । ଏହାହିଁ ହେଉଛି ତିତାସର ସଫଳତାର ମୂଳକାରଣ । ଅଭିନେତାମାନଙ୍କର ଶୃଙ୍ଖଳିତ ଆଚରଣ ହେଉଛି ଏଥିପାଇଁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଦାୟୀ । ଅଭିନୟରେ ଯଦି ଅଭିନେତା କୌଣସି ଆନନ୍ଦ ପାଆନ୍ତି ନାହିଁ, ଯଦି ଏହା ଏକ ଭାର ଭଳି ତାଙ୍କ ମୁଣ୍ଡରେ ଝୁଲିରହେ, ତାହାହେଲେ ସେ ଉତ୍ତମ ଅଭିନୟ କରିପାରିବେ ନାହିଁ । ଏଭଳି କ୍ଷେତ୍ରରେ ଅଭିନୟ ବରଂ ବନ୍ଦ କରିଦେବା ଭଲ । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କ ପାଇଁ ସମୟାନୁବର୍ତ୍ତୀ ହେବା ନିହାତି ଜରୁରି; କାରଣ ଅଭିନେତାଙ୍କ ଉପରେ ଏହାର ପ୍ରଭାବ ସୁଦୂରପ୍ରସାରୀ ।

କେଉଁ ରୀତିରେ ନାଟକଟିକୁ ଉପସ୍ଥାପନ କରାଯିବ, ତାହା ସ୍ଥିର କରିନେବା ହେଉଛି ପ୍ରଥମ କାମ; କାରଣ ଦୃଶ୍ୟ ସଂଯୋଜନ ଏବଂ ନିର୍ମାଣ ମୁଖ୍ୟତଃ ଏହାରି ଉପରେ ନିର୍ଭର କରେ । ଦୃଶ୍ୟଯୋଜନା ସମ୍ପର୍କରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର ଚିନ୍ତାହିଁ ହେଉଛି ଚୂଡ଼ାନ୍ତ । ନାଟକ ପାଇଁ ଯେ ବର୍ଣ୍ଣାଢ୍ୟ ଦୃଶ୍ୟ ସବୁବେଳେ ନିହାତି ଜରୁରି ଏଭଳି ମନେକରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ । ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା ନାଟକ ପାଇଁ ଉପାଦେୟ ହେବ ଏବଂ ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟା ସହ ସଂଗତିସ୍ଥାପନ କରିପାରୁଥିବ – ଏହା

Digitized by srujanika@gmail.com

ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଦେଖିବେ । ଦୃଶ୍ୟପଟ-ପ୍ରସ୍ତୁତକାରୀ ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ତାଙ୍କଠାରୁ ଭଲଭାବରେ ବୁଝିନେଇ ନାଟକର ପ୍ରକୃତି ଅନୁସାରୀ ବାସ୍ତବ, ପ୍ରତୀକଧର୍ମୀ ବା ଭାବଧର୍ମୀ ଦୃଶ୍ୟ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିବେ । ଦୃଶ୍ୟପଟର ଏକମାତ୍ର ଯୋଗ୍ୟତା ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟାର ସହାୟକ ହେବା । ଏଥିପାଇଁ ନାଟକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି କିମ୍ବା କମେଡ଼ି, ଐତିହାସିକ, ସାମାଜିକ କିମ୍ବା ପୌରାଣିକ ଏସବୁ ବିଷୟରେ ପ୍ରସ୍ତୁତକର୍ତ୍ତାଙ୍କର ଧାରଣା ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଦୃଶ୍ୟର ପ୍ରଧାନ ଉପକରଣ,ଯଥା— ଦରଜା,ଝରକା, ଆସବାବପତ୍ର ଇତ୍ୟାଦି ଯଥାସ୍ଥାନରେ ଠିକ୍‌ଭାବରେ ଦେଖାଇ ଦିଆଯିବା ଉଚିତ । ପ୍ରୟୋଜନ ନ ଥିଲେ କୌଣସି ବସ୍ତୁ ଦୃଶ୍ୟରେ ସ୍ଥାନ ପାଇବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ସରଳତା ହେଉଛି ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜାର ଏକ ବଡ଼ ଗୁଣ ।

ଆଲୋକ-ସମ୍ପାତ ଯେହେତୁ ଥିଏଟର ଶିଳ୍ପର ଏକ ବିଶେଷ ଦିଗ, ତେଣୁ ଏହାର ଶୈଳ୍ପିକ ଉପଯୋଗିତା ସମ୍ପର୍କରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କୁ ଭଲଭାବରେ ଜାଣିବାକୁ ହେବ । ଆଲୋକ ସାହାଯ୍ୟରେ ଅଭିନେତାକୁ ତଥା ବ୍ୟବହୃତ ମୁଖ୍ୟ ଉପକରଣ ସମୂହକୁ ସ୍ପଷ୍ଟରୂପରେ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଏ । ଏହା ଭାବମଣ୍ଡଳ ସୃଷ୍ଟିରେ ସହାୟକ ହୋଇଥାଏ ମଧ୍ୟ । ଅଭିନେତାକୁ ସ୍ପଷ୍ଟରୂପରେ ଦେଖାଇବା ହିଁ ହେଉଛି ଆଲୋକର ପ୍ରଧାନ କାର୍ଯ୍ୟ । ପରିବେଶସମ୍ପର୍କରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ବୁଝାଇବା ହେଉଛି, ଏଠାରେ ଗୌଣ । ଅଭିନେତା ନିଜର ସ୍ୱର, ମୁଖମଣ୍ଡଳ ଏବଂ ଅଙ୍ଗ ଏଇ ତିନୋଟି ଉପାଦାନ ସାହାଯ୍ୟରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ସହିତ ଯୋଗାଯୋଗ କରନ୍ତି । ତେଣୁ ଆଲୋକର ପ୍ରଧାନ ଦାୟିତ୍ୱ ହେଉଛି ଅଭିନେତାକୁ ସାହାଯ୍ୟ କରିବା । ଅଭିନେତାର କୃତିତ୍ୱ ଦେଖାଇବା ପାଇଁ ପ୍ରଚୁର ଆଲୋକର ପ୍ରୟୋଜନ । ତେବେ ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ମଧ୍ୟ ସଂଯମ ଲୋଡ଼ା । କେଉଁ ଦିଗରୁ, କେଉଁ କୋଣରୁ ଆଲୋକ ପକାଇଲେ ଅଭିନେତାର ରୂପସଜ୍ଜା ବିକୃତ ନ ହୋଇ, ତାହାର ମୁଖମଣ୍ଡଳ ବିଭଙ୍ଗ ନ ହୋଇ ସ୍ୱାଭାବିକ ରୂପରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଦେଖାଯିବ, ଆଲୋକ ସମ୍ପାତ୍‌କାରୀ ଏହା ଜାଣିବା ଉଚିତ । ଭଲ ଆଲୋକ-ସମ୍ପାତ ଆଲୋକ ଛାୟାର ଯଥାଯଥ ଭାରସାମ୍ୟ ବଜାୟ ରଖିବ । ଭାବ ପରିମଣ୍ଡଳ ସୃଷ୍ଟିରେ ଆଲୋକର ଦାନ ଅନସ୍ୱୀକାର୍ଯ୍ୟ; କାରଣ ଆଲୋକ ସହିତ ଭାବର ଆନୁଷଙ୍ଗିକ ସଂଯୋଗ ରହିଛି ଏବଂ ବର୍ଣ୍ଣସାହାଯ୍ୟରେ ଆଲୋକ ଭାବକୁ ବ୍ୟଞ୍ଜିତ କରିଥାଏ । ଦୀପାଲୋକ, ସୂର୍ଯ୍ୟାଲୋକ, ଚନ୍ଦ୍ରାଲୋକ ପ୍ରତ୍ୟେକର ବିଶେଷ ବିଶେଷ ଭାବ ଥାଏ । ପୁଣି ଆଲୋକର ବର୍ଣ୍ଣ ସହିତ ଭାବର ଯେ ସମ୍ପର୍କ ଅଛି, ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ତାହା ଭଲଭାବରେ ଜାଣିନେବେ ଏବଂ ଏହା ସାହାଯ୍ୟରେ ନାଟକର ଏକ ଭାଷା ମଧ୍ୟ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିନେବେ ।

(ଘ) ମଞ୍ଚରେ ଚରିତ୍ର ଉପସ୍ଥାପନ — ଷ୍ଟେଜ୍ ବିଜିନେସ୍ (Stage Business) ବୋଲି ନାଟକ-ଜଗତ୍‌ରେ ଗୋଟିଏ କଥା ଶୁଣାଯାଏ । କେଉଁ ଚରିତ୍ରକୁ ମଞ୍ଚର କେଉଁ କେଉଁ ସ୍ଥାନରେ, କେଉଁଭଳି ଉପସ୍ଥାପନ କଲେ ଅଭିପ୍ରାୟରେ ଅଧିକ ସ୍ପଷ୍ଟତା ଏବଂ ଆବେଗ ସୃଷ୍ଟି ସମ୍ଭବ ହୋଇପାରେ, ସେଥିପାଇଁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କୁ ଏକ ବିଶେଷ କୌଶଳ ଅବଲମ୍ବନ କରିବାକୁ ପଡ଼େ । ଏହାରି ଉପରେ ଅଭିନେତାମାନେ ମଂଚରେ କିଭଳି ଆଚରଣ କରିବେ, ତାହା ନିର୍ଭର କରେ । ଅଳଙ୍କାରଶାସ୍ତ୍ର ଏହାକୁ 'ଅନୁଭାବ' ବୋଲି କହନ୍ତି । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର କଳ୍ପନାଶକ୍ତି ଉପରେ ଏଇ କର୍ମର ସିଦ୍ଧି ନିର୍ଭର କରେ । ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ସବୁବେଳେ ଚରିତ୍ରର ଅନୁଭାବ ସମ୍ପର୍କରେ ଉଲ୍ଲେଖ କରନ୍ତି ନାହିଁ; ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କୁ ତାହା ଉଦ୍‌ଭାବନ କରିବାକୁ ହୁଏ । କେତେଗୁଡ଼ିଏ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ

Digitized by srujanika@gmail.com

ନାଟକରେ ଦିଆଯାଇଥାଏ; ଯଥା– ଚରିତ୍ର ପ୍ରବେଶ କରିବା, ପ୍ରସ୍ଥାନ କରିବା, ଫୋନ୍ କରିବା, ପିଲା କାନ୍ଦିବା– ଏସବୁ ପାଇଁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କୁ ଚିନ୍ତା କରିବାକୁ ପଡ଼େ ନାହିଁ । ଚରିତ୍ର ମଞ୍ଚର କେଉଁ ସ୍ଥାନରେ ଠିଆହୋଇ କିମ୍ବା ବୁଲି ବୁଲି ଅଭିନୟ କରିବ, ସଂଳାପ ପ୍ରୟୋଗ କରିବ, ଏସବୁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକହିଁ ସ୍ଥିର କରିବେ । ବାଚିକ ଓ ସାତ୍ତ୍ୱିକ ଆଚରଣ ସହିତ କାୟିକ ଆଚରଣର ପୂର୍ଣ୍ଣ ସଂଗତି ନ ରହିଲେ, ଆଚରଣ ନିଷ୍ଫଳ ହୋଇଯାଏ । ମଞ୍ଚରେ ଚରିତ୍ରର ଉପସ୍ଥିତି, ତା'ର ଗତି ସମ୍ପର୍କରେ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିତ୍‌ମାନେ ବଡ଼ ଚମତ୍କାର କଥାମାନ କହିଛନ୍ତି । ତେବେ ଏସବୁର ଉପରେ ରହିଛି, ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର ନିଜସ୍ୱ ଅଭିଜ୍ଞତା । ମଞ୍ଚର କେଉଁ ବିନ୍ଦୁରୁ ସଂଳାପର କେଉଁ ଅଂଶ ପ୍ରୟୋଗ କରାଗଲେ, ତାହା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଭଲଭାବରେ ଶୁଣାଯିବ, ତାହା ମଞ୍ଚ ଓ ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟର ଆକୃତିକୁ ଦେଖି ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ନିଜେ ଠିକ୍ କରିନେବେ । ଅଭିନେତା ମଞ୍ଚରେ କିଭଳି ଚଲାବୁଲା କରିବେ, ଏ ବିଷୟରେ ମଧ୍ୟ ସେମାନଙ୍କୁ ସ୍ପଷ୍ଟ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦେବେ; କାରଣ ଅଭିନେତାର କଳା-କୌଶଳ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଜଡ଼ତା ଦୂରକରେ । ଅଭିନୟହିଁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଉତ୍ତେଜନା ଓ ଉଦ୍ଦୀପନା ଯୋଗାଇଦିଏ । ଚଲାବୁଲାରେ ଅଭିନବତା, ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀରେ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ, ସଂଳାପ-କଥନରେ ଚମତ୍କାରିତା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ମୁଗ୍ଧ କରେ । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଅଭିନେତା ଦ୍ୱାରା ଏହା କରାଇବେ ।

ଖଣ୍ଡିଏ ଭଲ ନାଟକ ମାନବସମାଜ ଗ୍ରହଣଯୋଗ୍ୟ, ଜୀବନର ଆନନ୍ଦ, ଉଲ୍ଲାସ, ଭୟ ତ୍ରାସ ଇତ୍ୟାଦିକୁ ଠିକ୍ ଭାବରେ ପ୍ରକାଶ କରୁଥିବ । ଏହା ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସୃଷ୍ଟିକ୍ଷମ କଳ୍ପନା ଓ ସୂକ୍ଷ୍ମ ଅଭିଜ୍ଞତା-ବୃଦ୍ଧିକ୍ଷମ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରିବ । କୌଣସି ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଅଭିମତ ନାଟକର ବକ୍ତବ୍ୟକୁ ଦୁର୍ବଳ କରିଦେଉଥିବାରୁ ଏସବୁଥିରୁ ନାଟକକୁ ଯଥାସମ୍ଭବ ଦୂରରେ ରଖିବାକୁ ହେବ । ନାଟ୍ୟକାର କୌଣସି ଏକ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ସତ୍ୟକୁ ବିଶ୍ଲେଷଣ କରିପାରନ୍ତି । ଏହାଦ୍ୱାରା ସତ୍ୟର ଏକ ନୂତନ ରୂପ ଉଦ୍‌ଘାଟିତ ହୋଇପାରେ । ଏମ୍. ଏସ୍. ସୁଲେମାନ ତାଙ୍କର ନାଟକ 'ଦାସ ମେରିଆ ସିନ୍‌ଡ୍ରାମ'ରେ ଯିଶୁଙ୍କ ସମ୍ପର୍କରେ ନୂତନ ଏକ ଚିନ୍ତାର ଦିଗନ୍ତକୁ ଉନ୍ମୋଚନ କରିଛନ୍ତି; ଯାହା କାଥଲିକ୍‌ମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଗୃହୀତ ନ ହୋଇ ବିବାଦର ଘେର ଭିତରକୁ ଆସିଯାଇଛି । ସେମିତି ନିକଟରେ ମହାରାଷ୍ଟ୍ରରେ ମଂଚସ୍ଥ ହୋଇଥିବା 'ମି ନାଥୁରାମ ଗଡ୍‌ସେ ବଲ୍‌ଛେଁ' ମହାତ୍ମା ଗାନ୍ଧୀ ହତ୍ୟାକାଣ୍ଡର ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଦିଗ ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରି ସମଗ୍ର ଦେଶରେ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା । ଚିନ୍ତାର ଅଭିନବତା ସବୁବେଳେ ସ୍ୱାଗତଯୋଗ୍ୟ; ମାତ୍ର ତାହା ଯେମିତି ବିବାଦାସ୍ପଦ ନ ହୁଏ, ଅନ୍ତତଃ ଅଶ୍ଳୀଳ ନ ହୁଏ, ସେହିପ୍ରତି ଉଭୟ ନାଟ୍ୟକାର ଏବଂ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ସତର୍କ ଦୃଷ୍ଟି ଦେବେ ।

ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଜଣେ ବହୁପାଠୀ, ଜ୍ଞାନୀ ଏବଂ ସଙ୍ଗୀତଜ୍ଞ ହୋଇଥିବା ନାଟକପାଇଁ ଆବଶ୍ୟକ । ଏହାଛଡ଼ା ଲଳିତକଳା, ମଞ୍ଚଶିଳ୍ପର କୌଶଳ, ତା'ର କାରିଗରି ଦିଗ, ପ୍ରଶାସନିକ, ସାଂଗଠନିକ ସମସ୍ୟା ଓ ତା'ର ସମାଧାନ ସମ୍ପର୍କରେ ଯଥେଷ୍ଟ ଧାରଣା ତାଙ୍କର ଥିବ । ଲେଖିବା ଶକ୍ତି, ଅଙ୍କନ, ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ର ସମ୍ପର୍କୀୟ ଜ୍ଞାନ, ଅଭିନୟନୈପୁଣ୍ୟ– ଏସବୁ ତାଙ୍କର ଅତିରିକ୍ତ ଯୋଗ୍ୟତା । ଶିଳ୍ପକ୍ଷେତ୍ରରେ ସୃଜନମୂଳକ ଆବିଷ୍କାର କେବଳ କେତେକ ବିଶେଷ ପରିସ୍ଥିତିରେ କାର୍ଯ୍ୟକାରୀ ହେଉଥିବାରୁ ନୂତନ ପ୍ରୟୋଗ ସମ୍ପର୍କରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କୁ ଭଲଭାବରେ ଚିନ୍ତା କରିବାକୁ ହେବ ।

Digitized by srujanika@gmail.com

ଜୀବନପ୍ରତି ବିଶ୍ୱସ୍ତତା ନାଟକ ବିଚାରର ଏକମାତ୍ର ମାପକାଠି । ନାଟକ-ନିହିତ ଜୀବନକୁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଯେତେ ଭଲଭାବେ ଉପଲବ୍ଧି କରିପାରିବେ, ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ କରିପାରିବେ, ସେ ନାଟ୍ୟସତ୍ୟକୁ ସେତେ ସଠିକ୍ ଭାବେ ନିର୍ଦ୍ଧାରଣ କରିପାରିବେ । ତେଣୁ ପ୍ରାତ୍ୟହିକ ଜୀବନ ସହିତ ତାଙ୍କର ନିବିଡ଼ ସମ୍ପର୍କ ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ ।

(ଚ) ରିହର୍ସାଲ– ସଂଳାପ ପ୍ରୟୋଗ ଓ ଅଭିନୟ ଶିକ୍ଷା ସମ୍ପର୍କୀୟ ଅଭ୍ୟାସକୁ କୁହାଯାଏ ରିହର୍ସାଲ । ନାଟକ ପାଇଁ ଏହା ହେଉଛି ଅତ୍ୟନ୍ତ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଚିନ୍ତାକୁ ଅଭିନେତାଙ୍କ ମାଧ୍ୟମରେ ସାକାର କରିବେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଏବଂ ଅଭ୍ୟାସ ହେଉଛି ତାହାର ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟ । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର ପ୍ରଥମ କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ହେଉଛି ସେ ନିଜର ଶିଳ୍ପୀଗୋଷ୍ଠୀ ସହିତ ଏକ ସୌହାର୍ଦ୍ଦ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ସମ୍ପର୍କ ଆମୂଳ ବଜାୟ ରଖିବେ । ବେତ ଧରି ଶିକ୍ଷା ଦେବାର ଯୁଗ ଆଉ ନାହିଁ । ଅଭିନେତାମାନେ ପୁଣି ଅତ୍ୟନ୍ତ ସ୍ପର୍ଶକାତର ହୋଇଥିବାରୁ ଶ୍ରଦ୍ଧାପୂର୍ଣ୍ଣ ବ୍ୟବହାର ହିଁ ସେମାନଙ୍କର ଆତ୍ମବିଶ୍ୱାସ ବଢ଼ାଇଥାଏ । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ମନେରଖିବେ ଯେ, ଅଭିନେତାମାନେ ସାଧାରଣ ମଣିଷର ଦୋଷ-ଦୁର୍ବଳତାଠାରୁ ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱରେ ନୁହନ୍ତି । ସେ ସମସ୍ତଙ୍କର ଏ ଦିଗ ବିଷୟରେ ଅବହିତ ରହିବେ । କେବଳ ସେମାନଙ୍କୁ ଜାଣିବାକୁ ଦେବେ ନାହିଁ । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର ଆସ୍ଥା ହେଉଛି ଅଭିନେତାର ପ୍ରଧାନ ସମ୍ବଳ ।

ନାଟକଟିକୁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ପ୍ରଥମେ ନିଜେ ଭଲଭାବେ ବୁଝିବା ଦରକାର । ତାର ଅନ୍ତଃସ୍ୱର ଭେଦି ଯଦି ସେ ତନ୍ମୟ ହୋଇଯାଇପାରନ୍ତି, ତେବେ ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ ସେ ଶିଳ୍ପୀ-ଗୋଷ୍ଠୀର ଶ୍ରଦ୍ଧା ଲାଭ କରିପାରିବେ । ସମ୍ବେଦନଶୀଳତା ଏବଂ ଜ୍ଞାନ ଏ ଦୁଇ ଆୟୁଧ ସାହାଯ୍ୟରେ ସେ ଶିଳ୍ପୀଗୋଷ୍ଠୀର ହୃଦୟ ଜୟ କରିବେ । ପେଶାଦାର ମଞ୍ଚର ଅଭିନୟ ପାଇଁ ଚାରି ସପ୍ତାହର ପ୍ରସ୍ତୁତି ଲୋଡ଼ା ହୁଏ । ଏଥିପାଇଁ ପ୍ରଥମରୁ ସପ୍ତାହଭିତ୍ତିକ ଏକ କାର୍ଯ୍ୟସୂଚୀ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିନେବା ଆବଶ୍ୟକ ।

ପ୍ରଥମେ ଅଭିନେତାମାନଙ୍କୁ ନିଜନିଜର ଅଂଶ ପାଠ କରିବା ପାଇଁ କୁହାଯିବା ଉଚିତ । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଚୁପ୍‌ଚାପ୍ ବସି ଶୁଣିବେ । ପଢ଼ା ସରିବାପରେ ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ ସାଧାରଣ ଆଲୋଚନା କରିବେ । ଅଭିନୟ ପ୍ରସଙ୍ଗ ବି ଆସିଯିବ । ଅଭିନୟ ସମ୍ପର୍କରେ ଯଦି କୌଣସି ବିଶେଷ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଥାଏ, ତେବେ ସେ ଏହି ସମୟରେ ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ଜଣାଇଦେବେ । ଏହା ପରର ପର୍ଯ୍ୟାୟ ହେଉଛି, ଅଭିନୟ ସହ ସଂଳାପ ପ୍ରୟୋଗ । ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟ ପାଇଁ ସମୟ ନିର୍ଦ୍ଧାରଣ ଅଭିନେତାଙ୍କର ଗୁଣ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରେ । ଅଭିନେତା ଯଦି ସୁଶିକ୍ଷିତ, ତେବେ ଏଥିପାଇଁ ବିଶେଷ ସମୟ ଲାଗିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ତେବେ ଅତି ସୂକ୍ଷ୍ମ ଭାବ ତଥା ବାହ୍ୟିକ କ୍ରିୟା ବିରଳ ନାଟକ ନିମନ୍ତେ ଅଧିକ ସମୟ ପାଠ ଓ ଆଲୋଚନା ପାଇଁ ଦିଆଯିବା ଉଚିତ । ଏତିକିବେଳେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ତାଙ୍କର ଅଭିନୀତ ଚରିତ୍ର ସମ୍ପର୍କରେ ଉତ୍ତମରୂପେ ଅବହିତ କରାଇବେ । ଏହି ଉପାୟରେ ଅଭିନେତା ଚରିତ୍ର ସହ ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ହୋଇପାରନ୍ତି । ପାତ୍ରର ପ୍ରଥମ ପ୍ରବେଶ କାଳରେ ସେ କ'ଣ ଥିଲା ଏବଂ ପରେ କ'ଣ ହେବ, ତାହା ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ଜଣାଇ ଦିଆଯିବ । ପ୍ରଥମ ସପ୍ତାହଟି ହେଉଛି, ନାଟକ ସମ୍ପର୍କୀୟ ପରିଚ୍ଛନ୍ନ ଧାରଣା ଓ ଚରିତ୍ରନିର୍ମାଣ ବିଷୟରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ଜ୍ଞାନର ସମୟ ।

ଦ୍ୱିତୀୟ ସପ୍ତାହବେଳକୁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର କାମର ଚାପ ଅଧିକ ହୁଏ । ପ୍ରଥମ ସପ୍ତାହରେ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଚରିତ୍ର, ନାଟକର ଅନ୍ତଃସ୍ୱର ସମ୍ପର୍କରେ ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ଧାରଣା ଦିଆଯାଇଥିଲେହେଁ ଅଭ୍ୟାସଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଶେଷ ଅଗ୍ରଗତି ହୋଇ ନ ଥାଏ । ତେଣୁ ଏ ସମୟରେ ଅନ୍ତତଃ ନାଟକର ପ୍ରଥମାର୍ଦ୍ଧର ସମସ୍ତ କାର୍ଯ୍ୟ ଶେଷ ହୋଇଯିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଅଭିନେତା ନିଜ ଚରିତ୍ର ସମ୍ପର୍କରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ଧାରଣା କରିନେଇସାରିଥିବାରୁ ଏ କାମରେ କୌଣସି ଅସୁବିଧା ହେବା କଥା ନୁହେଁ । ଅଭିନୟ ପ୍ରତି ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର ସତର୍କ ଦୃଷ୍ଟି ସଦାବେଳେ ରହିଥିବ । ଅଭିନେତାମାନେ ଯଦି ନୂଆ କିଛି କରିବାକୁ ଚାହୁଁଥିବେ, ବିଶେଷ କରି ଅଭିନୟରେ କୌଣସି ସୂକ୍ଷ୍ମ ଭାବାଦି ଫୁଟାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରୁଥିବେ, ତେବେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ସହାନୁଭୂତିର ସହିତ ସେସବୁକୁ ବିଚାର କରିବେ । ସଙ୍ଗତ ହୋଇଥିଲେ ଏ ଦିଗରେ ସେମାନଙ୍କୁ ପ୍ରୋତ୍ସାହିତ ମଧ୍ୟ କରିବେ । ଅଭିନୟ ଅର୍ଥ କେବଳ ବସି ବା ଠିଆ ହୋଇ ସଂଳାପ ଉଚ୍ଚାରଣ କରିବା ନୁହେଁ; କଥା ସହିତ କିଛି କିଛି କାର୍ଯ୍ୟ ମଧ୍ୟ ଅଭିନୟର ଅଙ୍ଗ । କଥା ଓ କାର୍ଯ୍ୟର ସଂଗତି ବଜାୟ ରଖିବା ପାଇଁ ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ସମୟ ଦେବାକୁ ପଡ଼େ । ଅଭ୍ୟାସ ସମୟରେ ଏ ଦିଗଟି ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦିଆଯିବା ଉଚିତ । ଅଭିନେତାଙ୍କର ଦାୟିତ୍ୱ ତାଙ୍କୁ ଭଲଭାବରେ ବୁଝାଇଦିଆଯିବା ଅତି ଆବଶ୍ୟକ । ସେ ଯଦି କେବଳ ଶୁଆଭଳି ସଂଳାପ ବୋଲିଯାଉଛନ୍ତି, ତେବେ ତାଙ୍କୁ ବୁଝାଇଦେବା କଥା ଯେ, ଏହା ଦ୍ୱାରା ଅଭିନୟ ଦୁର୍ବଳ ହୋଇଯିବ । ପ୍ରଥମେ ସେ ଯନ୍ତ୍ରରେ ସଂଳାପ ପଢ଼ନ୍ତୁ, ଘଟଣାର ବିଶେଷ ମୁହୂର୍ତ୍ତ ସମ୍ପର୍କରେ ତାଙ୍କୁ ଭଲଭାବରେ ବୁଝାଇଦିଆଯାଉ; ଫଳରେ ଯତି, ବିରାମ ଇତ୍ୟାଦି ପ୍ରୟୋଗ ସମ୍ପର୍କରେ ତାଙ୍କର ଧାରଣା ହୋଇଯିବ । ନାଟକ ପାଇଁ ଯେଉଁ ଶବ୍ଦ ବା ବାକ୍ୟ କମ୍ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ, ତା' ଉପରେ ଜୋର ନ ଦେଇ ଯାହା ନାଟ୍ୟ ମୁହୂର୍ତ୍ତ ସୃଷ୍ଟିରେ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ, ତାହା ଉପରେ ଜୋର ଦେବାକଥା ସେ ବୁଝିବେ । ଦେଖାଯାଉଛି ଯେ, ଅନେକ ସମୟରେ ଅଭିନେତା ନିଜ ମନକୁ କିଛି ସଂଳାପ କହିଦିଅନ୍ତି; ବେଳେବେଳେ ଏହା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ମନକୁ ପାଇଯାଏ । ତେବେ ଏହା ବିପଜ୍ଜନକ ହୋଇଥିବାରୁ, ଏଭଳି କରାଯିବା ଠିକ୍ ନୁହେଁ । ଭାବାବେଗ ପ୍ରକାଶରେ ଅଭିନେତା ଯଥାସମ୍ଭବ ସଂଯତ ହେବେ ଏବଂ ଚରିତ୍ର ସହିତ ଏକାତ୍ମ ହେବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକରିବେ । ଅଭିନୟ ଆମର ପ୍ରାତ୍ୟହିକ ଜୀବନ ସହ ଅଙ୍ଗାଙ୍ଗୀ ଜଡ଼ିତ ହୋଇଥିବାରୁ ମଞ୍ଚାଭିନୟରେ ଏହାକୁ କାମରେ ଲଗାଇବା ପାଇଁ ଅଭିନେତା ଚେଷ୍ଟାକରିବେ । କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ ଯେ, ଏସବୁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କ ତତ୍ତ୍ୱାବଧାନରେହିଁ କରାଯାଇପାରିବ ।

ଅଭିନୟର ଆହାର୍ଯ୍ୟ ଦିଗଟି ସମ୍ପର୍କରେ ଅଭ୍ୟାସ କିଛି ବାଟ ଆଗେଇଗଲାପରେ ସ୍ଥିର କରିଦିଆଯିବା ଉଚିତ ବିଶେଷ କରି ଅଭିନେତା କି ଧରଣର ପୋଷାକ ପିନ୍ଧିବେ, ମାପ ଠିକ୍ ଅଛି କିମ୍ବା ନାହିଁ, ଏସବୁ ପୂର୍ବରୁ ଠିକ୍ କରିନେବା କଥା । ଏଥିପାଇଁ ଅଭିନେତା କିମ୍ବା ଦୃଶ୍ୟ ପରିକଳ୍ପନାକାରୀଙ୍କର ମତାମତ ନିଆଯିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । କୌଣସି ବିଶେଷ ଧରଣର ସୂଚନାଧର୍ମୀ ପୋଷାକ ବ୍ୟବହାର କରିବା କଥା ପରିଚାଳକ ନିଜେ ଠିକ୍ କରିବେ । ରିହର୍ସାଲ ଚାଲୁଥିବାବେଳେ ସବୁଠୁଁ ଭଲ ହୁଅନ୍ତା, ଯଦି ସେଠାରେ କିଛି ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକ ଉପସ୍ଥିତ ରହନ୍ତେ । ସେମାନଙ୍କର ପ୍ରତିକ୍ରିୟାରୁ ଅଭିନୟକୁ ସଂଶୋଧନ କରିବା ପାଇଁ ଯଥେଷ୍ଟ ଖୋରାକ୍ ମିଳିବ । ଏଭଳି ଦର୍ଶକଗୋଷ୍ଠୀରେ ନାଟ୍ୟପ୍ରାଣ ଗଠନମୂଳକ ପ୍ରସ୍ତାବ ଦେବା ପାଇଁ ସକ୍ଷମ ବ୍ୟକ୍ତି ଥିଲେ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଭଲ । ସେଇମାନେହିଁ ନାଟକର ଦୋଷ-ଦୁର୍ବଳତା ଧରାଇ ଦେଇ ପାରିବେ । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ମଧ୍ୟ ସେମାନଙ୍କର ମନ୍ତବ୍ୟକୁ ଉଦାର ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିବାର ଧୈର୍ଯ୍ୟ ରଖିବା ଆବଶ୍ୟକ ।

ଦୁଇ ସପ୍ତାହ ଭିତରେ ନାଟକ ମୋଟାମୋଟି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଆକାର ଲାଭ କରିବ । ତୃତୀୟ ସପ୍ତାହରେ ପରିମାର୍ଜନ, ପରିଶୋଧନ ଏବଂ ପରିବର୍ତ୍ତନ କ୍ରିୟା ଆରମ୍ଭ ହେବା କଥା । ଏପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଭାବମଣ୍ଡଳ, ଚରିତ୍ର ଏବଂ କାହାଣୀ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦିଆଯାଉଥିଲା । ବର୍ତ୍ତମାନ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ମୁହୂର୍ତ୍ତର ଗୁରୁତ୍ୱ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ କରାଯିବ । ଏଇଟି ହେଉଛି ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କ ପାଇଁ ଚରମ ପରୀକ୍ଷାର ମୁହୂର୍ତ୍ତ । ଏଇଠି ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଭିନେତାଙ୍କର ସଫଳତା/ବିଫଳତା ବିଚାର କରିବାପାଇଁ ତତ୍ପର ହେବା ଉଚିତ । ଅଭିନେତାଙ୍କର କଣ୍ଠସ୍ୱର ସ୍ପଷ୍ଟ ହେଉଛି କିମ୍ବା ନାହିଁ, ତାହା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବେ । ସଂଳାପ ପ୍ରୟୋଗ ସ୍ୱାଭାବିକ ଉଚ୍ଚାରଣର ଗଣ୍ଡୀ ମଧ୍ୟରେ ରହି ଉପଯୁକ୍ତ ଯତ୍ନର ସହିତ ପ୍ରକ୍ଷିପ୍ତ ହେବ । ଯଦି ଏଥିରେ ତ୍ରୁଟି ରହିଯାଉଛି, ତେବେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ତାହା ଶିଖାଇଦେବେ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ବାକ୍ୟର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଭାବ ଓ ଆବେଗ ସ୍ପଷ୍ଟଭାବରେ ପ୍ରକାଶ ପାଇବା ଉଚିତ । ଏଥିପାଇଁ ଅଭିନେତା ସେସବୁକୁ ପ୍ରଥମେ ବୁଝିବା ଆବଶ୍ୟକ । ନାଟ୍ୟକାର ଏହା ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରିପାରିବେ । ବକ୍ତବ୍ୟରେ ଛନ୍ଦ (Rhythm) ପ୍ରକାଶ ପାଇବ, ପୂର୍ବାପର ସଂଗତି ବଜାୟ ରଖି । ଅନେକ ସମୟରେ ଅଭିନେତା ନିଜ ମଧ୍ୟରେ ମଗ୍ନ ରହି ସହ-ଅଭିନେତାଙ୍କ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ବିସ୍ମୃତ ହୁଅନ୍ତି । ନାଟକର ସାମଗ୍ରିକ ପ୍ରଭାବ ଏହାଦ୍ୱାରା ଦୁର୍ବଳ ହୋଇଯାଏ । ଅଭିନେତାଙ୍କର ଅଭିପ୍ରାୟ ସୁନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ହେବା ଉଚିତ । ଏହା ପ୍ରକାଶ ପାଇବ ତାଙ୍କର ଆଚରଣ ଦ୍ୱାରା । ଅଭିନେତା କ'ଣ କରୁଛନ୍ତି ଏବଂ କାହିଁକି ତାହା ସ୍ପଷ୍ଟଭାବରେ ଜାଣିନେବେ । ଏସବୁ ହେଉଛି ଅଭିନେତାଙ୍କର ଶାରୀରିକ କ୍ରିୟାର ଅନ୍ତର୍ଗତ । ଏହାର ଅନ୍ୟ ଏକ ଦିଗ ତାଙ୍କର ମନ ସହିତ ସମ୍ପୃକ୍ତ । ଶୀର୍ଷବିନ୍ଦୁରେ ପହଞ୍ଚିବା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅଭିନେତା ଅଭିନୟର ପାହାଚ ପାହାଚ ଆରୋହଣ କରି ଏହାକୁ କ୍ରମୋନ୍ନତି ପଥରେ ଆଗେଇନେବେ ବୋଲି ଆଶା କରାଯାଏ । ଅଭିନେତାଙ୍କର ଏହି ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ଦର୍ଶକମାନେ ସ୍ପଷ୍ଟ ବୁଝିପାରିବା ମଧ୍ୟ ଆବଶ୍ୟକ । ଏଥିପାଇଁ ଭାବାଭିବ୍ୟକ୍ତିରେ ସାମାନ୍ୟ ବିରତି , ତୀବ୍ରତା ବୃଦ୍ଧି ନିମନ୍ତେ ସ୍ଥାନ ପରିବର୍ତ୍ତନ କିମ୍ବା ଗତିବେଗ ବୃଦ୍ଧି ପ୍ରଭୃତି କୌଶଳର ବ୍ୟବହାର କରିବାକୁ ପଡ଼ିପାରେ । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଏଥିପାଇଁ ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ସାହାଯ୍ୟ କରିବେ ।

ଅଭିନେତା ସୁବୋଧ ହେବେ ବୋଲି ଆଶା କରାଯାଏ । ତାଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟେକ କଥା ଏବଂ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଯେମିତି ଅଧିକରୁ ଅଧିକ ଫଳପ୍ରସୂ ହୁଏ, ସେଥିପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦିଆଯିବା ଉଚିତ । ଯେତିକି ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ, ସେ ସେତିକି କରିବେ; ଯାହା ଅନାବଶ୍ୟକ ତାହା ପରିତ୍ୟାଗ କରିବେ । ତାଙ୍କର ଚାଲିଚଳଣ, ବାଚନ-କଥନ ଛନ୍ଦୋମୟ ଏବଂ ସଂଗତିମୟ ହୋଇଉଠିବା ଆବଶ୍ୟକ । ସଂଳାପ-ପ୍ରୟୋଗ କୌଶଳ ଉପରେ ନାଟକର ଶୀର୍ଷବିନ୍ଦୁର ସଫଳତା ନିର୍ଭର କରେ । ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ସଂଳାପ ପ୍ରୟୋଗ ପୂର୍ବରୁ ଅଭିନେତାଙ୍କର ଉଭୟ ଆଙ୍ଗିକ ଓ ବାଚନିକ କ୍ରିୟାର ବିଶ୍ରାମ ଦରକାର ହୁଏ । ପୁଣି ସଂଳାପ ପାଇଁ ମଂଚର କେଉଁ ଅଂଶଟି ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ, ତାହା ମଧ୍ୟ ଅଭିନେତା ଭଲଭାବରେ ଜାଣିବା ଉଚିତ । କଣ୍ଠସ୍ୱରରେ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଫୁଟାଇ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ସଂଳାପକୁ ରହି ରହି ପ୍ରୟୋଗ କରାଗଲେ, ତାହା ଅଧିକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ହୁଏ । ଅଭ୍ୟାସ ଆରମ୍ଭ ହେବାର ପ୍ରଥମ ଅବସ୍ଥାରେ ଅନେକ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଦୃଶ୍ୟକୁ ମଞ୍ଚର ଭଲ ଜାଗାରେ ସ୍ଥାନ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଏକାଠି ଦେଖିଲାବେଳକୁ ଜଣାଯାଏ ଯେ, ଭଲ ସ୍ଥାନଗୁଡ଼ିକ ବହୁତ ଥର ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଛି ଏବଂ କେତେକ ସ୍ଥାନକୁ ପୂରାପୂରି ଉପେକ୍ଷା କରାଯାଇଛି । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ତୃତୀୟ ସପ୍ତାହବେଳକୁ ଅଭିନୟକ୍ଷେତ୍ରକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ସୁବିନ୍ୟସ୍ତ କରି ଭାରସାମ୍ୟ ବଜାୟ ରଖିବେ । ପୁଣି ଏହି ସମୟରେ ସମସ୍ତ ମଞ୍ଚୋପକରଣର ଆକୃତି, ପ୍ରକୃତି, ବ୍ୟବହାରର ପଦ୍ଧତି, ସ୍ଥାନ ଇତ୍ୟାଦି ସମ୍ପର୍କରେ ପୂର୍ଣ୍ଣ ବ୍ୟବସ୍ଥା ହୋଇଯିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜାର ବ୍ୟବସ୍ଥା ଏ ସମୟର ଅନ୍ୟ ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ କାର୍ଯ୍ୟ ।

ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ନାଟକ ନିର୍ବାଚନ କରିଛନ୍ତି । ତା' ପଛରେ ତାଙ୍କର ଚିନ୍ତା ଓ କଳ୍ପନା ରହିଛି । ନାଟକ ନିର୍ବାଚନବେଳେ ଯେମିତି ସତର୍କତା ଅବଲମ୍ବନ କରାଯିବା କଥା ତାହା ସାଧମତେ ସେ କରିଛନ୍ତି । ନିର୍ବାଚନର ଯେଉଁ ପ୍ରଥମ ସର୍ତ୍ତ 'Drama must have a social relevance' ଏ କଥା ମଧ୍ୟ ତାଙ୍କୁ ଜଣାଅଛି । ଏସବୁ ସତ୍ତ୍ୱେ ଦେଖାଯାଉଛି , ନାଟକ ସେମିତି ଜମୁନାହିଁ; କୋଉଠି ଯେମିତି କଣ ଅଭାବ ରହିଯାଉଛି । ଏଠି ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ନିଜକୁ ପ୍ରଶ୍ନ ପଚାରିପାରନ୍ତି– ଏହା କଣ ଏକ ଗତିଶୀଳ ନାଟକ ? ଗତି ନାହିଁ ତ ଜୀବନ ନାହିଁ; ଦ୍ୱନ୍ଦ ହେଉଛି ଜୀବନର ଲକ୍ଷଣ । ନିର୍ବାଚିତ ନାଟକରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ରୂପ କଣ ? ଆଲୋଚକ ହେଗେଲ (Hegel) ନାଟକରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଭୂମିକା ସମ୍ପର୍କରେ କହିଛନ୍ତି , "It is only because a thing contains a contradictions within itself that it moves and acquires impulse and activity. That is the process of all motion and all development." ଚରିତ୍ର ଠିଆହୁଏ ଦ୍ୱନ୍ଦ ଉପରେ । ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଆରମ୍ଭ ସିଦ୍ଧାନ୍ତରୁ ଏଇ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ଚରିତ୍ରରେ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଆଣେ, ନାଟକରେ ମଧ୍ୟ ଚମତ୍କାରିତା ସୃଷ୍ଟିକରେ । ଯଦି ଚରିତ୍ରରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ ବା ମାନସିକ ସଂକଟ ନ ଥାଏ, ତେବେ ତାହା ଅବାନ୍ତର । ଦ୍ୱନ୍ଦର ଦଶଟି ରୂପ । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା (୧) ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଉଦ୍‌ଭବ, (୨) ଭିତ୍ତି, ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ, ପ୍ରଭାବ, (୩) ସ୍ଥିର ଦ୍ୱନ୍ଦ, (୪) ତରଙ୍ଗାୟିତ ଦ୍ୱନ୍ଦ, (୫) ଉତ୍ସାରିତ ଦ୍ୱନ୍ଦ, (୬) ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଗତି ଓ ବିକାଶ, (୭) ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ସଂକ୍ରମଣ, (୭) ପୂର୍ବାଭାସ, (୯) ଆକ୍ରମଣର ସନ୍ଧି, (୧୦) ସଂକଟ, ଉତ୍କଣ୍ଠା , ସମାଧାନ ବା ପରିଣତି । ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ସଂଜ୍ଞା ହେଉଛି , "The opposition of persons or forces upon which the dramatic action depends." ଯେକୌଣସି କାର୍ଯ୍ୟର କାରଣ ଥାଏ । କାର୍ଯ୍ୟର ଆରମ୍ଭରୁହିଁ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଆରମ୍ଭ ହୋଇଯାଏ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, ମଣିଷ ନିଜର ଔଦରିକ କ୍ଷୁଧା ନିବାରଣ ନିମନ୍ତେ ପଶୁହତ୍ୟା କରେ । ହତ୍ୟାର କାରଣ ହେଉଛି ଏଠାରେ କ୍ଷୁଧା । ହତ୍ୟାର ମୁହୂର୍ତ୍ତରୁହିଁ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଆରମ୍ଭ । ଏହା ହେଲା ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ପ୍ରଥମ ସ୍ତର । ପରବର୍ତ୍ତୀ ସ୍ତରଗୁଡ଼ିକ ନିମନ୍ତେ ଆଉ ଗୋଟିଏ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ଦିଆଯାଉଛି । ଧରାଯାଉ, ଜଣେ ଯୁବକ ସହିତ ଜଣେ ଯୁବତୀର ସାକ୍ଷାତ୍ ହେଉଛି । ଅନୁକୂଳ ପରିସ୍ଥିତିରେ ଉଭୟଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରେମ ହେଉଛି, ଏସବୁ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସାଧାରଣତଃ ଯାହା ହୋଇଥାଏ । ଦୁହିଁଙ୍କର ସାମାଜିକ ସ୍ଥିତିରେ ବିସ୍ତର ବ୍ୟବଧାନ ରହୁଛି । ପ୍ରେମିକ ଦରିଦ୍ର; ପ୍ରେମିକା ଧନୀ । ପ୍ରେମିକ ନିଜକୁ ଆକର୍ଷକ ରୂପରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଯତ୍ନ କରୁଛି; ମାତ୍ର ସେଥିପାଇଁ ତା ପାଖରେ ପର୍ଯ୍ୟାପ୍ତ ସାଧନ ନାହିଁ । ତା' ମନରେ ଏଥିପାଇଁ ସଂଘର୍ଷ ଆରମ୍ଭ

Digitized by srujanika@gmail.com

ହୋଇଯାଉଛି । ଏ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ପରିବେଶ, ସାମାଜିକ ଏବଂ ଅର୍ଥନୈତିକ ଅବସ୍ଥା ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ । ତରଙ୍ଗାୟିତ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଶିକାର ହେଲେ ଯୁବକ ଚୋରି କରିବ, ଯୁବତୀକୁ ନେଇ ପଳାଇଯିବ କିମ୍ବା ଅନ୍ୟ ଯେକୌଣସି ଭୟଙ୍କର ପରିଣତି ଆଡ଼କୁ ଆଗେଇଯିବ । ଉତ୍ସାରିତ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଭିତରେ ସଂକଳ୍ପର ପୂର୍ବାଭାସ ଥାଏ । ଯୁବକ ଯେତେବେଳେ ଯୁବତୀକୁ ପାଇବା ପାଇଁ କୌଣସି ଉପାୟ ସମ୍ପର୍କରେ ସଂକଳ୍ପ କରିବାକୁ ଯାଉଛି, ତାହାହିଁ ହେଉଛି ଉତ୍ସାରିତ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ । ଛୋଟ ଛୋଟ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ହେଉଛି ସଂକ୍ରମିତ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ । ଏହା ନାଟ୍ୟ ଚରିତ୍ରକୁ ଏକ ମନୋଭୂମିରୁ ଅନ୍ୟ ମନୋଭୂମିକୁ ନେଇଯାଏ । ଯୁବକ ଯେତେବେଳେ କୌଣସି ସିଦ୍ଧାନ୍ତରେ ପହଞ୍ଚିବାପୂର୍ବରୁ ବିଭିନ୍ନ ଉପାୟ ଚିନ୍ତା କରୁଛି, ସେତେବେଳେ ତାହାର ଚିନ୍ତାଜଗତ୍‌ରେ ନାନା ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆସୁଛି । ଏହା ସଂକ୍ରମିତ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ । ସଂସାରରେ ବହୁ ପ୍ରକାରର ଚରିତ୍ର; ତେଣୁ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ମଧ୍ୟ ବହୁରୂପର । ପରସ୍ପରବିରୋଧୀ ସ୍ୱଭାବ, ଭାବନା, କ୍ରିୟା ଭିତରେ ଲୁଚିଥାଏ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ; ତେଣୁ "We can not expect a rising conflict from a man or woman who wants nothing or does not know what he or she wants." ନାଟକରେ କ୍ରିୟାହୀନ ମଣିଷମାନେ ମୃତ ମଣିଷ । ତାଙ୍କୁ ନେଇ ନାଟକ ଲେଖାଯିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସହିତ ନାଟ୍ୟ ଉପାଦାନଗୁଡ଼ିକର ବିନ୍ୟାସର ମଧ୍ୟ ସମ୍ପର୍କ ରହିଛି । ଯେମିତି ଯେଉଁଠି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ-ସଂଘାତ (crisis) ଆଡ଼କୁ ଆଗେଇଯାଉଛି, ସେଇଠୁ ନାଟକର ଆରମ୍ଭ ହେବା ଉଚିତ କିମ୍ବା ଯେଉଁଠି ଚରିତ୍ରଟି କୌଣସି ସନ୍ଧିକ୍ଷଣ(Turning point)ରେ ପହଞ୍ଚିଛି, ସେଠୁ ବି ନାଟକର ଆରମ୍ଭ କରାଯାଇପାରେ । ତୃତୀୟରେ, ଚରିତ୍ରର ସଂକଳ୍ପ ଯେଉଁଠି ପ୍ରଚଣ୍ଡ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ସୂଚନା ଦେଉଛି, କିମ୍ବା ପ୍ରାଣବନ୍ତ କିଛି ବିପନ୍ନ ଅବସ୍ଥାରେ ଅଛି, ସେଠୁ ମଧ୍ୟ ନାଟକର ଆରମ୍ଭ କରାଯାଇପାରେ । ସବୁ ନାଟକରେ ଏମିତି କିଛି ଦୃଶ୍ୟ ନିଶ୍ଚୟ ଥାଏ; ଏହାଛଡ଼ା ନାଟକ ଆରମ୍ଭ ହୋଇପାରେ ନାହିଁ । ସଂଳାପ ମଧ୍ୟ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱକୁ ପ୍ରକାଶ କରେ; ଚରିତ୍ରକୁ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଦିଏ । ନାଟକ ଓ ଚରିତ୍ରର ଅନ୍ତର୍ଲୀନ ସଂକଟ ଉନ୍ମୋଚିତ କରେ । ନାଟକରେ ଗତି ଆଣେ । ଚରିତ୍ର ଓ କାହାଣୀଭିତରର ପରିବର୍ତ୍ତନକୁ ବିକଶିତ କରେ ।

ମନେରଖିବାକୁ ହେବ, ଦର୍ଶକ ମଂଚରୁ ଖାଲି ଚାତୁର୍ଯ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ନୂତନତ୍ୱ ବା ଚମକପ୍ରଦ କିଛି ଦେଖିବାକୁ ଆସନ୍ତି ନାହିଁ । ନାଟକର ବ୍ୟାଖ୍ୟା ଓ ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ଯଥାଯଥ ଉପଲବ୍ଧି କ୍ଷମତା ଉପରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର ସାଫଲ୍ୟ ନିର୍ଭର କରେ । ଆଧୁନିକ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ପ୍ରଥମେ ଜଣେ ମନୋଯୋଗୀ ପରିଶ୍ରମୀ ପାଠକ । ସେ ଲେଖକର ଅଭିପ୍ରାୟକୁ ଉପଲବ୍ଧି କରିବେ । ଏହା ଦ୍ୱାରା ତାଙ୍କର ଶିଳ୍ପ-ଭାବନା ପ୍ରକାଶ ପାଇବା ପାଇଁ ସୁଯୋଗ ସୃଷ୍ଟି ହେବ । ଅଭିନେତା ଯେମିତି ତାଙ୍କର ବ୍ୟାଖ୍ୟାକୁ ଠିକ୍‌ରୂପେ ମଂଚରେ ପ୍ରକାଶ କରିପାରିବେ, ସେଥିପ୍ରତି ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଲକ୍ଷ୍ୟ ରଖିବେ । ଅଭିନେତା ଲେଖକର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଏବଂ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର ବ୍ୟାଖ୍ୟା ମଞ୍ଚରେ ଫୁଟାଇପାରିଲେ ନାଟକ ସାର୍ଥକ ହୁଏ । ଏଥିପାଇଁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ନାଟକର ମୂଳ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟକୁ ପ୍ରଥମେ ଜାଣିଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରୀମାନେ ଏହାକୁ 'premise' ବୋଲି କହନ୍ତି । ଏହାକୁ ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରିବାକୁ ଯାଇ ସେମାନେ କହନ୍ତି, ଏହା ହେଉଛି ସିଦ୍ଧାନ୍ତର ମୂଳ କାରଣ ବା ସୂତ୍ର । "Everything has a purpose or premise. Every second of our life has its own

Digitized by srujanika@gmail.com

premise, whether or not we are conscious of it at the time, That premise may be as simple as breathing or as complex as a vital emotional decision, but it is always there." Webster international Dictionary" ଏହା ସମ୍ପର୍କରେ କହନ୍ତି, "Premise– a preposition anticedently supposed or proved, a basis of argument. A preposition stated or assured as leading to a conclusion". ଫର୍ଡ଼ିନାଣ୍ଡ ବ୍ରୁନେଟିଅର(Ferdinand Brunetiere)ଙ୍କ ମତରେ – ଏହା "A goal in the play to start with". ସେମିତି ବ୍ରାଣ୍ଡର ମାଥ୍ୟୁ (Brander Mathews) କହନ୍ତି, "A play needs to have a theme. It must be the premise." ଏହାକୁ ଆଉ ଟିକିଏ ସ୍ପଷ୍ଟ କରି ପିଅର୍ସ ବେକର (Pierce Baker) କହନ୍ତି, "How can you tell what road to take unless you know where are you going ? The premise will show you the road." ମୋଟ କଥା – ଏହି premiseଟି ହେଉଛି ନାଟକର ଭାବବସ୍ତୁ, ତାହାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଯେଉଁ ବିଷୟ ପ୍ରତି ଲକ୍ଷ୍ୟ ରଖି ନାଟକ ଲେଖାଯାଇଥାଏ ଏବଂ ଯାହାକୁ ଭଲଭାବେ ଜାଣିବା ହେଉଛି ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର ପ୍ରଥମ କର୍ତ୍ତବ୍ୟ । ତାଙ୍କର ଚିନ୍ତା ଏହାଦ୍ୱାରା ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇପାରିବ । ନାଟକର ମୂଳ ବକ୍ତବ୍ୟକୁ ନ ଚିହ୍ନିଲେ ତାହା କେବେହେଲେ ସଫଳ ହୋଇପାରିବ ନାହିଁ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, ସେକ୍ସପିୟରଙ୍କ 'ରୋମିଓ ଜୁଲିଏଟ୍' ନାଟକର ବକ୍ତବ୍ୟ ହେଲା– ମହାନ୍ ପ୍ରେମ ମୃତ୍ୟୁକୁ ସୁଦ୍ଧା ଅସ୍ୱୀକାର କରେ । ସେମିତି 'କିଂ ଲିୟର' ନାଟକର ବକ୍ତବ୍ୟ ଅନ୍ଧ-ବିଶ୍ୱାସ ଧ୍ୱଂସର ଅଗ୍ରଦୂତ । 'ମାକ୍‌ବେଥ୍' ଅତି ଉଚ୍ଚାକାଂକ୍ଷାର ପତନ ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା ଦିଏ । ଇବ୍‌ସେନ୍‌ଙ୍କ ନାଟକ 'ଘୋଷ୍ଟ' (Ghost) ପିତାର ପାପ ପୁତ୍ର ଭୋଗକରିବା କଥା କହେ । ଏସବୁ ନାଟକର ମୂଳ ବକ୍ତବ୍ୟକୁ ପ୍ରଥମରୁ ଜାଣିନେଲେ, ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ, ଅଭିନେତାଙ୍କ ଭିତରେ ଏହି ଭାବଟିକୁ ସଂଚାରିତ କରିପାରିବେ । ଏହି କାରଣରୁ ତାଙ୍କ ପକ୍ଷରେ ଏହା ଜାଣିବା ଅତ୍ୟନ୍ତ ଜରୁରି । ପୁଣି ଏହା ତାଙ୍କୁ ଚରିତ୍ରର ମାନସିକତା ବୁଝିବାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିଥାଏ । ଚରିତ୍ରକୁ କେମିତି ଚିହ୍ନିବ, ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ନାଟ୍ୟକାର ଇବ୍‌ସେନ୍ (Ibsen) କହନ୍ତି, "ଯେତେବେଳେ ମୁଁ ଲେଖୁଥାଏ , ସେତେବେଳେ ମୁଁ ଭାରି ଏକୁଟିଆ । ମୋ ନାଟକର ଆଠଟି ଚରିତ୍ର ଯଦି ସମାଜରୁ ସଂଗ୍ରହ କରିଥାଏ ଏବଂ ସେମାନେ ଯଦି ମୋତେ ବ୍ୟସ୍ତ ରଖନ୍ତି, ତେବେ ମୁଁ ଧୀରେ ଧୀରେ ସେମାନଙ୍କୁ ଜାଣିନିଏ ଏବଂ ସେମାନଙ୍କୁ ଜାଣିବାର ଉପାୟ ହେଉଛି– (କ) ଦୈହିକ ଗଠନରୁ, (ଖ) ସାମାଜିକ ସ୍ଥିତିରୁ, (ଗ) ମାନସିକ ଅବସ୍ଥାରୁ । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ମଧ୍ୟ ଏଇବାଟରେ ଚରିତ୍ର ସହିତ ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ହୋଇପାରନ୍ତି ।

ଏଇଠି ନାଟ୍ୟଚରିତ୍ରର ଆବେଗର ପରିମାଣ ନେଇ ଗୋଟିଏ ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠେ । ଚରିତ୍ରଠାରେ କେତେ ଆବେଗ ପ୍ରକାଶ ପାଇବା ଆବଶ୍ୟକ, ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ମତ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ବିଶେଷକରି ଆଧୁନିକ ଯୁବ-ଦର୍ଶକ ଆବେଗର ଆଧିକ୍ୟକୁ ମେଲୋ' ବୋଲି କହି ତାଚ୍ଛଲ୍ୟ କରନ୍ତି । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଆମେ କିଛି ପୁରୁଣା ମନ୍ତବ୍ୟସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା ଦେବା । ମୋଜେସ୍ ଏଲ ମାଲେନଭିନ୍‌ସ୍କି (Moses L. Malenvinesky) ତାଙ୍କର 'The Science of Play

Digitized by srujanika@gmail.com

Writing' ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଲେଖିଛନ୍ତି, "Emotion or the elements in or of an emotion constitute the basic things in life. Emotion is life , life is emotion. Therefore emotion is drama. Drama is emotion" ଏ ମନ୍ତବ୍ୟର ସତ୍ୟତା ପ୍ରମାଣିତ । ଏ ବିଷୟରେ ଆହୁରି କୁହାଯାଇଛି, "a romantic or sensational and sentimental drama with violent appeals to emotion and happy endings." ଆଧୁନିକ ନାଟକରେ ଆବେଗପ୍ରବଣତାକୁ କୁହାଯାଏ ହୀନ ନାଟ୍ୟ । ଏହା ଅତି ନାଟକୀୟ (Melo-dramatic)ର ଅପବାଦ ମଧ୍ୟ ପାଇଛି । ଉଚ୍ଛ୍ୱାସପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଭିନୟ ହେଲା ଅତି-ଅଭିନୟ । ଏ ବିଷୟରେ ଆମେ ଏକ କାହାଣୀର ଅବତାରଣା କରୁଛୁ । ଶିଶିର ଭାଦୁଡ଼ି ଏବଂ ଦାନିବାବୁ ଅତୀତ ବଙ୍ଗ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଦୁଇ ଶକ୍ତିଧର ଅଭିନେତା । ଥରେ କୌଣସି ଏକ ଚରିତ୍ରରେ ଅଭିନୟ କରିବା ପାଇଁ ଶିଶିରବାବୁ ଦାନିବାବୁଙ୍କୁ ନିମନ୍ତ୍ରଣ କରିବାକୁ ଗଲେ । ଦାନିବାବୁ ତାଙ୍କୁ କହିଲେ ଯେ, ତାଙ୍କର ଅଭିନୟ ହେଉଛି ପୁରୁଣା ଟାଇପ୍‌ର, Emotional acting, ଅତି ନାଟକୀୟ । ଶିଶିରବାବୁ ଏ ଧରଣର ଅଭିନୟକୁ ତାଙ୍କ ଆଗରେ ନିନ୍ଦାକଲେ । ଦାନିବାବୁ କହିଲେ, "ଅଭିନୟ ହେଉଛି ଆବେଗ ଏବଂ ଆବେଗ ହେଉଛି ଅଭିନୟ । ତୁମେ ଏ କଥା ମାନ ନାହିଁ । ତେଣୁ ତମ ନାଟକରେ ମୁଁ କିପରି ଅଭିନୟ କରିବି ?" ଶିଶିରବାବୁ ନିରାଶ ହୋଇ ଫେରିଯାଉଥିଲାବେଳେ ଦାନିବାବୁ ତାଙ୍କୁ କହିଲେ , "ଧର , ମୁଁ ଅଭିନୟ କରିବାକୁ ରାଜି ହେଲେ... ।" ଶିଶିରବାବୁ ଅତି ଆନନ୍ଦରେ ଧାଇଁଆସିଲେ, ଦାନିବାବୁଙ୍କୁ କୁଣ୍ଢାଇପକାଇଲେ । ଦାନିବାବୁ କହିଲେ, "ଏ କ'ଣ ?" ଏ ଆନନ୍ଦ ପ୍ରକାଶ ତ ମଞ୍ଚର ନୁହଁ; ବାସ୍ତବ ଜୀବନର । ଏହା ହେଉଛି Reality in life ମଞ୍ଚରେ ତାହା ନ ଆସିବ କେମିତି ? ଏଭଳି ଏକ ଘଟଣାର ଉଲ୍ଲେଖ କରିବାର ପ୍ରଧାନ କାରଣ ହେଉଛି, ନାଟକ ପାଇଁ ଆବେଗର ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟତା ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା ଦେବା । ଯେତେ ଯାହା କୁହାଗଲେ ମଧ୍ୟ ନାଟକର ଆବେଗପୂର୍ଣ୍ଣ ଦୃଶ୍ୟଗୁଡ଼ିକହିଁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ବେଶୀ ଆକୃଷ୍ଟ କରେ, ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ । ତେଣୁ ନାଟକରେ ଆବେଗ ନିଶ୍ଚୟ ରହିବ । ତେବେ ତାହାର ପରିମାଣ କଥା ନାଟ୍ୟକାରହିଁ ସ୍ଥିର କରିବେ ଏବଂ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଏଥିରେ ସମୟୋଚିତ ପରିମାର୍ଜନ କରିପାରନ୍ତି । ଆବେଗ ତ ରହିବ; ଆପତ୍ତି ହେଉଛି ଏହାର 'ଅତି ' ରୂପକୁ ନେଇ । ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କ ନାଟକରେ ଏହା ଯେତେ ପରିମାଣରେ ଥିଲା, କାଳୀଚରଣଙ୍କ ନାଟକରେ ତାହା ନାହିଁ; ପୁଣି ମନୋରଂଜନଙ୍କ ନାଟକରେ ତାହା ଆହୁରି ସଂକୁଚିତ ହୋଇଯାଇଛି । ଏସବୁ ପରିମାଣର କଥା; ସ୍ଥିତିର କଥା ନୁହେଁ । ଆବେଗହୀନ ନାଟକ ଯେ ନାଟକ ନୁହେଁ, ଏହା ଉଭୟ ନାଟ୍ୟକାର ତଥା ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଜାଣନ୍ତି ।

ଆର୍ଟ ବା କଳା ସୂକ୍ଷ୍ମଭାବରେ ସମଗ୍ର ମାନବଜାତିର କଥା କହେ । ଦର୍ଶକ ପ୍ରଥମେ ଆନନ୍ଦ ଭିତରେ ବୁଡ଼ିଯିବାକୁ ଚାହୁଁଥିଲେ । ଆଜିର ଦର୍ଶକ ମଧ୍ୟ ନାଟକଠାରୁ ଠିକ୍ ସେଇ କାମନାଟି କରନ୍ତି, ଯଦିଓ ଉଭୟ କାମନାରେ କିଛି ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଛି । ସାମ୍ପ୍ରତିକ ଦର୍ଶକ ଆନନ୍ଦ ଭିତରେ ନିଜକୁ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ କରିବାକୁ ଚାହାନ୍ତି । ନାଟକ ଭିତରୁ ସେମାନେ ମାନସିକ କ୍ଷୁଧା ପାଇଁ ଖୋରାକ ଚାହାନ୍ତି । ବୁଦ୍ଧିକୁ ସକ୍ରିୟ କରି ସେମାନେ ଜୀବନର ଗଭୀରତାକୁ ମାପିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରନ୍ତି

Digitized by srujanika@gmail.com

ତରଙ୍ଗହୀନ ଚରିତ୍ରାଭିନୟ ଭିତରେ ନିଜକୁ ହଜାଇ ଦେଇ ସେମାନେ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ ହୁଅନ୍ତି ନାହିଁ; ବରଂ ଚରିତ୍ରର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ କ୍ରମୋନ୍ନତି ସହିତ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ସମ୍ପର୍କ ସ୍ଥାପନ କରିବାକୁ ଚାହାନ୍ତି । ନାଟ୍ୟଘଟଣାର କ୍ରମୋନ୍ନତି ଓ ଯୁକ୍ତିପୂର୍ଣ୍ଣ ବିକାଶ ଦେଖିବା ଥାଏ ସେମାନଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ସେମାନଙ୍କ ପାଇଁ କାହାଣୀ ତେଣୁ ଶେଷ କଥା ନୁହେଁ – ଶେଷ ଲକ୍ଷ୍ୟ ହେଉଛି ଅନ୍ୱେଷଣ । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ସେମାନଙ୍କର ଏଇ ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱକୁ ବୁଝିବା ତ ପ୍ରଥମ କଥା; ତେବେ ଏହାର ସିଧାସଳଖ ସମ୍ପର୍କ ରହୁଚି ନାଟକର ପ୍ରକୃତି ସହିତ । ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକରେ ଆଧୁନିକ ଦର୍ଶକର ଏ ଜିଜ୍ଞାସା ପୂର୍ଣ୍ଣ ହେବା କଥା ନୁହେଁ; ଏଥିପାଇଁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଆଙ୍ଗିକ ଓ ଆତ୍ମିକ ରୂପ ଥିବା ନାଟକର ପ୍ରୟୋଜନ । ବିଷୟବସ୍ତୁରେ ମଧ୍ୟ ସାମ୍ପ୍ରତିକ ସମସ୍ୟା ସ୍ଥାନ ପାଇବା ଆବଶ୍ୟକ । ମାନସିକ ଜଟିଳତାର ଗ୍ରନ୍ଥିମୋଚନ, ବିଶେଷକରି ସମକାଳୀନ ରାଜନୀତିବିଷୟକ ଚିତ୍ର ଆଧୁନିକ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଆକୃଷ୍ଟ କରିପାରେ ।

ନାଟକରେ ରାଜନୈତିକ ମତବାଦ ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରାଯିବା କଥା କିମ୍ବା ନୁହେଁ, ଏ ବିଷୟରେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ମତ ଶୁଣିବାକୁ ମିଳେ । ସେକାଳରେ ଆମ ନାଟକରୁ ଯଥାସମ୍ଭବ ଏହାକୁ ଦୂରେଇ ରଖାଯାଉଥିଲା । ତେବେ ଏକାଳରେ ଯେହେତୁ ତାହା ଜୀବନର ଏକ ଅଭିନ୍ନ ଅଙ୍ଗ ହୋଇଗଲାଣି, ତାକୁ ଆଉ ସାହିତ୍ୟରୁ ବାଦ୍ ଦେବା ସମ୍ଭବ ହେଉ ନାହିଁ । ଆବ୍‌ସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟକାର ଆୟାନେସ୍କୋ ' Let us depoliticise the Theatre' ଆନ୍ଦୋଳନ ଆରମ୍ଭ କରି କହନ୍ତି, "These days political theatre teach us nothing " ଯାହା ମଣିଷ କଥା ନ କହି ଦଳୀୟ ସ୍ୱାର୍ଥ କଥା କହେ, ତାହା ରାଜନୈତିକ ନାଟକ । ଆୟାନେସ୍କୋଙ୍କ ମତରେ ଆଜିକାଲ ଆମ ପାଇଁ ଆଉ ରାଜନୀତିର କୌଣସି ଆକର୍ଷଣ ନାହିଁ । କାରଣ "politics is a divertissement too in my view, a frightening one sometimes , but a diversion all the same. For politics cannot be isolated from meta-physics - without meta-physics politics can never express the basic problem. It becomes a secondary activity , limited in scope and with none of the ultimate implications. Two centuries of politics and revolution have ushered in neither freedom nor justice nor brotherhood. Politics gives us no answer to the essential questions, which is – what are we, where have we come from and where are we going" ଏ ଦୀର୍ଘ ମନ୍ତବ୍ୟରୁ ଗୋଟିଏ ବିଷୟ ଅତ୍ୟନ୍ତ ସ୍ପଷ୍ଟ ହେଉଛି । ଯେହେତୁ ନାଟକରେ ରାଜନୀତିର ଚର୍ଚ୍ଚାଦ୍ୱାରା ସମାଜଜୀବନର ସାମାନ୍ୟତମ ଉପକାର ହେବାର ସମ୍ଭାବନା ନାହିଁ, ତେଣୁ ନାଟକର ପରିସରରୁ ତାହାକୁ ବାଦ୍ ଦିଆଯିବା ଉଚିତ । ଏହା ଏକ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ମତ । ବର୍ତ୍ତମାନର ସମାଜ ଯେତେବେଳେ, ତାହା ଦ୍ୱାରା ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ, ତାକୁ ପୂରାପୂରି ବାଦ୍ ଦିଆଯିବା କଥା ଚିନ୍ତା କରିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ; ତେବେ ଏଠାରେ କେତେକ ସଂଯମର କଥା ଅବଶ୍ୟ କୁହାଯାଇପାରେ ।

ବର୍ତ୍ତମାନ ଆମେ ଆଲୋଚନାର ମୂଳ ସ୍ରୋତ ପାଖକୁ ଫେରିବା । ଅଭ୍ୟାସ ଚାଲିବାର

Digitized by srujanika@gmail.com

ଚତୁର୍ଥ ସପ୍ତାହ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଗଲେ ନାନା ଛୋଟ ବଡ଼ ସମସ୍ୟା ମୁଣ୍ଡ ଟେକେ । ଏ ସମୟରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ନିରାଶ ନ ହୋଇ ଧୈର୍ଯ୍ୟର ସହ ସେସବୁର ସମ୍ମୁଖୀନ ହେବେ ବୋଲି ଆଶା କରାଯାଏ । ଏମିତି କି ଅଭିନୟ ଦିନ ନାଟକର ମୁଖ୍ୟ ଅଭିନେତା କୌଣସି କାରଣରୁ ଅନୁପସ୍ଥିତ ହୋଇଯାଇପାରନ୍ତି । ଅଭିନୟ ତ ବନ୍ଦ ହେବ ନାହିଁ; କୌଣଶିମତେ ପତାକାକୁ ଟେକି ରଖିବାକୁ ହେବ – ଏଭଳି ମନୋଭାବ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର ଆମୂଳ ରହିବା ଉଚିତ । ଚତୁର୍ଥ ସପ୍ତାହବେଳକୁ ନାଟକ ଏକ ସୁବ୍ୟବସ୍ଥିତ ଆକାର ନେଇସାରିଲାଣି; ଅଭିନେତାମାନେ ତାଙ୍କ ଚରିତ୍ରରେ ଠିକ୍ ଅଛନ୍ତି – ଏତିକିବେଳେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା କଥା ଚିନ୍ତା କରିବେ । ଅଭିନୟରେ ଅଭ୍ୟାସକୁ ଏଥର ପୂର୍ବ ଅପେକ୍ଷା ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯିବ । ଆଉ ଏଠୁସେଠୁ ଅଭ୍ୟାସ ନ କରି ସଂଗତି ରଖି ମୂଳରୁ ଆରମ୍ଭ କରାଯିବା ଉଚିତ । ଦେଖାଯାଏ ଯେ, ଅଭିନେତାମାନେ କ୍ୱଚିତ୍ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନିୟମିତ ଏବଂ ସମୟାନୁବର୍ତ୍ତୀ ହୁଅନ୍ତି; ଫଳରେ ଅଧିକାଂଶ ଦିନ ଅନୁପସ୍ଥିତ ଅଭିନେତାଙ୍କର କା' ସାହାଯ୍ୟରେ ଅଭ୍ୟାସ ଚାଲୁରଖିବାକୁ ହୁଏ । ଅଭିଜ୍ଞତାରୁ ଜଣାଯାଏ ଯେ, ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ନିଜେ ନିୟମିତ ଏବଂ ସମୟାନୁବର୍ତ୍ତୀ ହେଲେ, ଏ ଅସୁବିଧା ଅନେକ ପରିମାଣରେ ଦୂର ହୋଇଯାଏ । ତଥାପି ଯଦି ଅସୁବିଧା ଲାଗିରହେ, ତେବେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଏଥିପାଇଁ ଯଥୋଚିତ ପଦକ୍ଷେପ ନେଇପାରନ୍ତି । ଶୃଙ୍ଖଳାଶିକ୍ଷା ହେଉଛି ନାଟକର ପ୍ରଥମ ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଚତୁର୍ଥ ସପ୍ତାହରେ ଅଭିନେତା ନାଟକର ପୂର୍ଣ୍ଣରୂପଟିର ଉପଲବ୍ଧି କରିପାରିବେ । ଏତେବେଳେ ମଧ ନାନା ପରିବର୍ତ୍ତନ କରାଯାଇପାରେ; କରାଯାଏ ମଧ । ଏଥିପାଇଁ ଅଭ୍ୟାସରେ ବହୁତ ସମୟ ଲାଗିଯାଏ ।

ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା ସମ୍ପର୍କୀୟ ଆୟୋଜନ ଶେଷ ହୋଇଯିବାପରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଯଦି କୌଣସି ପରିବର୍ତ୍ତନ ଚାହାନ୍ତି, ତେବେ ତାହା ସେ ମଞ୍ଚକର୍ମୀମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା କରାଇନେଇ ପାରିବେ । ମଞ୍ଚୋପକରଣ ସହ ଅଭିନେତାମାନଙ୍କର ପୂର୍ବପରିଚୟ ଥିବା ନିତାନ୍ତ ଦରକାର । କେଉଁ ବସ୍ତୁ, କେତେ ସମୟ ପାଇଁ, କିଭଳି ବ୍ୟବହାର କରାଯିବ, ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ତାହା ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ଦେଖାଇଦେବେ । ଏତେବେଳେ ଆବେଗର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଦରକାର ନାହିଁ । ପୁଣି ଯଦି କୌଣସି ଉପକରଣ ଦୃଶ୍ୟର ସ୍ୱାଭାବିକ କର୍ମପ୍ରବାହ ସହ ଖାପ ଖାଉନାହିଁ; ତେବେ ତାକୁ ବିଦାୟ ଦେବା ଭଲ ।

ଅଭ୍ୟାସ ପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଯିବା ପରେ ଉପଯୁକ୍ତ ପୋଷାକପତ୍ର ପିନ୍ଧି ଅନ୍ତତଃ ଥରେ ସମଗ୍ର ନାଟକଟିକୁ ଅଭିନୀତ କରାଇନେବା ଦରକାର । ଏହାକୁ କୁହାଯାଏ Stage Rehearsal ବା Dress Rohearsal । ଅଭିନୟ ସହିତ ଆଲୋକ, ଶବ୍ଦର ପ୍ରୟୋଗ ଠିକ୍ ମିଶୁଛି କିମ୍ବା ନାହିଁ, ତାହା ବୁଝାପଡ଼ିଯାଏ । ଏହା ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କ ପାଇଁ ଯେତିକି ଉପାଦେୟ, ଅଭିନେତାମାନଙ୍କ ପାଇଁ ମଧ ସେତିକି ଜରୁରି । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଏତିକିବେଳେ ଅଭିନୟରେ ଶେଷ ଦୃଶ୍ୟ (Final touch) ଦେବେ; ଆଲୋକ, ଶବ୍ଦ-ପ୍ରୟୋଗ କୌଶଳର ଉପାଦେୟତା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବେ; ଅଭିନେତାଙ୍କର ଛୋଟ ଛୋଟ ତ୍ରୁଟି ସୁଧାରିବେ; ମଞ୍ଚୋପକରଣ ଅଭିନେତାର ସାବଲୀଳ ଅଭିନୟରେ ସାହାଯ୍ୟ କରୁଛି କିମ୍ବା ନାହିଁ, ତାହା ଦେଖିବେ । ମନେରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ଏଇ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଅଭିନୟରେ କୌଣସି ବଡ଼ ଧରଣର ଅଦଳବଦଳ ସ୍ପୃହଣୀୟ ନୁହେଁ; ସାମାନ୍ୟ ଘଷାମଜାହିଁ ଏଇ

Digitized by srujanika@gmail.com

ସମୟର କାର୍ଯ୍ୟ । ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ପାଇଁ ପ୍ରଥମେ ଅଭିନେତାମାନଙ୍କର ମତ ନେବାକୁ ହେବ ଏବଂ ପୂର୍ଣ୍ଣ ସଙ୍ଗତି ରଖି ତାହା କରାଯାଇପାରେ । ଆଉ ଗୋଟିଏ ଦିଗପ୍ରତି ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କୁ ଏହି ସମୟରେ ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ ନାଟକର ନେପଥ୍ୟରେ ବହୁ ରଙ୍ଗ କର୍ମୀ ରହି ସାହାଯ୍ୟ କରୁଥାଆନ୍ତି । ସେମାନେ ଅଭ୍ୟାସର ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଆସୁଥିବାରୁ ନାଟକ ସହିତ ସେମାନଙ୍କର ଘନିଷ୍ଠ ପରିଚୟ ହୋଇପାରିନାହିଁ । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ତାହା କରାଇବେ । ଅନ୍ୟଥା ନାଟକ ପାଇଁ ସାବଲୀଳ ଭାବେ କାର୍ଯ୍ୟ କରିବା ସେମାନଙ୍କ ପକ୍ଷେ ସମ୍ଭବ ହେବ ନାହିଁ । ଡ୍ରେସ-ରିହର୍ସାଲ ପୂର୍ବରୁ ଏହି କାର୍ଯ୍ୟଟି ଶେଷ କରିବାକୁ ହେବ ।

ପ୍ରକାଶ୍ୟ ଅଭିନୟ ପୂର୍ବରୁ ଅଭିନୟର ମାନ ନିର୍ଦ୍ଧାରଣ, ଦୋଷତ୍ରୁଟି ନିରୂପଣ, ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ପାଇଁ ତାର ଆବେଦନ – ଏସବୁ ସମ୍ପର୍କରେ ଅବହିତ ହେବା ପାଇଁ ଗୋଟିଏ ଅଭିନୟାନୁଷ୍ଠାନ ପ୍ରୟୋଜନ । 'ବ୍ରଡ଼ୱେ' ନାଟକର ପ୍ରଥମ ଅଭିନୟ ପରୀକ୍ଷା ସହରଠାରୁ ଦୂରରେ କୌଣସି ସ୍ଥାନରେ କରାଯାଏ । ସୌଖୀନ ଅଭିନୟ ତ ଦୂରର କଥା – ଏ ଦେଶର ପେଶାଦାରୀ ଅଭିନୟ ପାଇଁ ତାହା ସମ୍ଭବ ହୁଏ ନାହିଁ । ସେଥିପାଇଁ ନିଜ ଜାଗାରେ ହେଉପଛେ , ନାଟକର ଏକ ପୂର୍ବାଭିନୟ ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଇବା ଆବଶ୍ୟକ । ନାଟକର ଦୋଷ ତ୍ରୁଟି ପରଖିବା ପାଇଁ ଏହା ଜରୁରି । ଏଥିପାଇଁ ମଧ୍ୟ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କୁ କେତେଗୁଡ଼ିଏ ନୀତି-ନିୟମ ମାନିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଯେମିତି– ପ୍ରଥମ ଅଭିନୟ ପରେ ଯଥାଶୀଘ୍ର ସେ ଅଭିନେତାମାନଙ୍କୁ ବିଶ୍ରାମ ନେବାକୁ ପଠାଇଦେବେ । ଅଭିନୟର ଦୋଷତ୍ରୁଟି ସମ୍ପର୍କରେ ଅବହିତ ହେବା ପରେ ସେଗୁଡ଼ିକୁ ସଂଶୋଧନ କରିବେ । ସଂଳାପର ପରିବର୍ତ୍ତନ କରିବାକୁ ହେଲେ, ଯଥେଷ୍ଟ ପୂର୍ବରୁ ତାହା ଅଭିନେତାଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଅଭ୍ୟାସ କରାଇନେବେ । ଅଭିନୟର ପୂର୍ବଦିନ ଅଭିନେତାମାନଙ୍କୁ ଅଳ୍ପସମୟ ପାଇଁ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଏକତ୍ରିତ କରାଇ ସେମାନଙ୍କ ଆତ୍ମବିଶ୍ୱାସ ବଢ଼ାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକରିବେ । ସବୁଠାରୁ ବଡ଼ କଥା ହେଉଛି, ଅଭିନୟ ଚାଲୁଥିବା ସମୟରେ ମଞ୍ଚ ଛାଡ଼ି କଦାପି କୁଆଡ଼େ ଯିବେ ନାହିଁ ।

ଆଉ କେତେଗୁଡ଼ିଏ କଥା ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କୁ ମନେରଖିବାକୁ ହେବ । ସେ ଆଦୌ ଅଭିନେତାମାନଙ୍କୁ ନାଟକ ପଢ଼ି ଶୁଣାଇବେ ନାହିଁ । ଏହା ଦ୍ୱାରା ଅଭିନେତାଙ୍କର ଆତ୍ମବିଶ୍ୱାସ କମିଯାଏ । ଅଭିନେତା ନିଜେ ପଢ଼ନ୍ତୁ ଏବଂ ପ୍ରୟୋଜନ ହେଲେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ତାଙ୍କୁ ବତାଇପାରନ୍ତି । ଅଭିନେତା ଯଦି ପଢ଼ିପାରୁନାହାନ୍ତି, ତେବେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ତାଙ୍କ ଆଗରେ ନାଟକ ପଢ଼ିବେ । ତେବେ ଏଭଳି ଅବସ୍ଥା ଏ ଯୁଗରେ ପ୍ରାୟ ଘଟିବା କଥା ନୁହେଁ । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ମଞ୍ଚରେ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କର କାର୍ଯ୍ୟକଳାପ, ଗତି ସ୍ଥିତି, ଗମନାଗମନ ଇତ୍ୟାଦି ସମ୍ପର୍କରେ ନିଜେ ସେମାନଙ୍କୁ ଦେଖାଇଦେବା ଉଚିତ । ଅନେକଙ୍କର ଧାରଣା ଯେ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ଅଭିନୟ ଦେଖାଇବା ବଡ଼ ସହଜ । କାରଣ କେତେକ ହାସ୍ୟୋଦ୍ଦୀପକ ଆକାର , ଇଙ୍ଗିତ ଓ ଚେଷ୍ଟା ଦେଖାଇପାରିଲେ ଏ ଅଭିନୟ ସାର୍ଥକ ହୁଏ । ତାହା ତୁଳନାରେ ତୀବ୍ର ଆବେଗପୂର୍ଣ୍ଣ ଏବଂ ଗମ୍ଭୀର ଚରିତ୍ରାଭିନୟ ଯଥେଷ୍ଟ ଜଟିଳ ଏବଂ କଷ୍ଟସାଧ୍ୟ ମଧ୍ୟ । ଏହା ହେଉଛି ଏକ ଭୁଲ ଧାରଣା । ଉଭୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଚରିତ୍ରକୁ ଯଥାଯଥଭାବରେ ରୂପାୟିତ କରିବାର ବ୍ୟାପାର ରହୁଛି । ଚରିତ୍ର ଯେମିତି ହେଉ, ତାକୁ ପୂର୍ଣ୍ଣରୂପରେ ପ୍ରକାଶ କରିବାହିଁ ହେଉଛି ଅଭିନେତାର ଧର୍ମ । ଅଭିନୟର ରୀତି ବାସ୍ତବ ଜୀବନରୁହିଁ ସଂଗ୍ରହ

Digitized by srujanika@gmail.com

କରାଯାଇଥାଏ । ଯେଉଁ ଅଭିନେତା ଚରିତ୍ରକୁ ଠିକ୍ ବୁଝିପାରନ୍ତି, ଚରିତ୍ର ସହିତ ନିଜକୁ ଏକାତ୍ମ କରିପାରିନ୍ତି , ସେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଓ କମେଡ଼ି ଉଭୟ ଚରିତ୍ରରେ ସମାନ ଦକ୍ଷତା ସହିତ ଅଭିନୟ କରିପାରନ୍ତି । ବିଚାର କରି ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ, ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ଅଭିନୟ ଦେଖାଇବା ଗମ୍ଭୀର - ଅଭିନୟଠାରୁ କେତେକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ କଠିନ । ହାସ୍ୟାଭିନୟ ହେଉଛି – 'Rationalization of the absurd '. – ଅଦ୍‌ଭୁତ ଓ ଅସମ୍ଭବର ଯୁକ୍ତିଗ୍ରାହ୍ୟ ରୂପ । ଉତ୍ତମ ହାସ୍ୟାଭିନେତାର ବାହାରୁ କଳାକୌଶଳ ଆମଦାନି କରି ଅଭିନୟ କରିବା ଦରକାର ହୁଏ ନାହିଁ । ସେ ଚରିତ୍ରର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ହାସ୍ୟକର ସତ୍ତାଟିର ଅନୁସନ୍ଧାନ ଓ ଉପଲବ୍ଧି କରି ଅତି ଆନ୍ତରିକତାର ସହିତ ସ୍ୱାଭାବିକ ରୂପରେ ଏହାର ଅଭିନୟ ମଞ୍ଚରେ ଦେଖାଇବେ । ଏହା ଆଦୌ ସୁକର ନୁହେଁ । ଆବେଗ ପ୍ରକାଶର କେତେକ ଧରାବନ୍ଧା ଛଳ ରହିଛି । ଗମ୍ଭୀର ଅଭିନୟ ସେଇ ବାଟରେ ଚାଲେ; ଲଘୁ ଅଭିନୟ ପାଇଁ ବରଂ ଅଭିନେତାର ସର୍ଜନାଶକ୍ତିର ପ୍ରୟୋଜନ ଅଧିକ ହୁଏ । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ପ୍ରୟୋଜନ ହେଲେ ଅଭିନେତାମାନଙ୍କୁ ଏହା ବୁଝାଇଦେବେ ।

ଆବେଗ ଉଦ୍ଦୀପନା ନାଟକର ସଫଳତାରେ ଏକ ବିଶେଷ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରେ । ନାଟକର ଏଇ ଉପାଦାନଗୁଡ଼ିକୁ ବିଶ୍ୱାସଯୋଗ୍ୟ ରୂପରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବା ହେଉଛି ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର କାର୍ଯ୍ୟ । ଏଥିପାଇଁ କିନ୍ତୁ କୃତ୍ରିମ ଉପାୟ ଅବଲମ୍ବନ କଲେ ଚଳିବ ନାହିଁ । ଯାହା ନାଟକରେ ଅଛି, ତାକୁହିଁ କଳାତ୍ମକ ରୂପେ ଫୁଟାଇବା ପାଇଁ ଚେଷ୍ଟା କରିବା ଉଚିତ । ପୁଣି ଯଦି ଏ ଧରଣର କୌଣସି ଦୁର୍ବଳ ଦୃଶ୍ୟ ନାଟକରେ ଅଛି, ତେବେ ତାର ପରିମାର୍ଜନ ମଧ୍ୟ ତାଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ହେବା ଉଚିତ । ସାଧାରଣରେ ଗୋଟିଏ ଭୁଲ ଧାରଣା ରହିଛି ଯେ, ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ବେଶୀ ସମୟ ଗୋଟିଏ ଜାଗାରେ ବସାଇରଖିଲେ, ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର କ୍ଳାନ୍ତି ଆସିଯାଏ । ଏଥିପାଇଁ ତାଙ୍କୁ ଗତିଶୀଳ କରାଇରଖିବାହିଁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର ପ୍ରଧାନ କାମ । ଏ ଧାରଣା ଠିକ୍ ନୁହେଁ । ନାଟକୀୟ ଗତିବେଗର ପ୍ରକୃତ ଲକ୍ଷ୍ୟ ହେଉଛି ,ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ହୃଦୟରେ ସ୍ପନ୍ଦନ ସୃଷ୍ଟି । ଏହାକୁ ନିରବଚ୍ଛିନ୍ନ କରିବାକୁ ହେବ; ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଉଦ୍ଦୀପ୍ତ କରି ରଖିବାକୁ ହେବ । ଏଥିପାଇଁ ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ମଞ୍ଚରେ ଧାଁ-ଦଉଡ଼ କରିବା ଦରକାର ନାହିଁ । ସେମାନଙ୍କ ମନରେ ସ୍ପନ୍ଦନ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇ ପାରିଲେହିଁ ସେମାନେ ନାଟକ ପ୍ରତି ମନୋଯୋଗୀ ହୋଇ ରହିବେ । ନାଚକୁଦ ଦରକାର ପଡ଼ିବ ନାହିଁ; ଏଥିପାଇଁ ଛନ୍ଦବୈଚିତ୍ର୍ୟମାଧ୍ୟମରେ ଦୃଶ୍ୟର ଆବେଗକୁ ଫୁଟାଇବା ଆବଶ୍ୟକ । ପରସ୍ପର ବିରୁଦ୍ଧଭାବର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଦ୍ୱାରା ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ଭାବାବେଗର ଲୟ ଉପରେ ଗତିର ତୀବ୍ରତା ନିର୍ଭରଶୀଳ । ଦୃଶ୍ୟ ଠିକ୍ କେଉଁ ଛନ୍ଦରେ ଚାଲିବ, ତାହା ପୁଣି ନିର୍ଭର କରେ ଏହାର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ପରସ୍ପରବିରୋଧୀ କ୍ରିୟା-ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଉପରେ । ଉଭୟ ଶକ୍ତିର ଭାରସାମ୍ୟ ବଜାୟ ରଖିବା ନାଟ୍ୟକାର ତଥା ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର କାର୍ଯ୍ୟ । ମନେରଖିବାକୁ ହେବ, ଛନ୍ଦ କୌଣସି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର କୌଶଳ ନୁହେଁ; ଭାବର ଏକ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ମାତ୍ର । ଗତିବେଗ ଏହାର ଏକ ଉପାଦାନ ।

କଣ୍ଠସ୍ୱର ହେଉଛି ଭାବପ୍ରକାଶର ଏକ ମାଧ୍ୟମ । କମେଡ଼ିରେ ଏହାର ଚଢ଼ା ରୂପଟିକୁ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ଏହାର ଗମ୍ଭୀର ଏବଂ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ରୂପହିଁ ସ୍ପୃହଣୀୟ । ଅଭିନୟର ପ୍ରକୃତି ଅନୁସାରେ ସ୍ୱର ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରିବାକୁ ହୁଏ । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ପ୍ରଥମରୁ ଏଥିପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟିଦେବେ ।

Digitized by srujanika@gmail.com

(ଚ) ଅଭିନେତା ନିର୍ବାଚନ – ଏହି ବ୍ୟାପାରଟି ସୌଖିନ ମଞ୍ଚ ପାଇଁ ଏକ କଠିନ ସମସ୍ୟା । ପେଶାଦାର ମଂଚରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଭିନେତାଙ୍କର ଶକ୍ତି-ସାମର୍ଥ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର ଧାରଣା ଥାଏ; ତେଣୁ ସେଠାରେ ଏଭଳି କୌଣସି ଅସୁବିଧା ହୁଏ ନାହିଁ । ସୌଖୀନ ମଞ୍ଚର ପ୍ରଧାନ ସମସ୍ୟା ହେଉଛି ଅର୍ଥ । ଏଥିପାଇଁ ଚାହିଁଲେ ମଧ୍ୟ ସେମାନେ ଶକ୍ତିଧର ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ନିମନ୍ତ୍ରଣ କରିପାରନ୍ତି ନାହିଁ । ନିଜର ହାତପାହାନ୍ତାରେ ଥିବା ଅଭିନେତାଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁହିଁ ଅଭିନୟ ପାଇଁ ନିର୍ବାଚନ କରିବାକୁ ପଡ଼େ । ଚରିତ୍ର ପାଇଁ ଯାହା ଯାହା ଆବଶ୍ୟକ, ତାହା ଯେ ଅଭିନେତାଠାରେ ପୂର୍ଣ୍ଣରୂପରେ ମିଳିଯିବ, ଏଭଳି ମନେ କରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ; ବରଂ ଏଥିପାଇଁ ଯାହା ଅଛି, ତାହା ସହିତହିଁ ବୁଝାମଣା କରିନେବାକୁ ପଡ଼େ । ବ୍ୟକ୍ତିର ବାହ୍ୟ ଏବଂ ଅଭ୍ୟନ୍ତର, ଏ ଦୁଇ ସତ୍ତା ମଧ୍ୟରେ କେଉଁଟି ନାଟ୍ୟ ଚରିତ୍ର ପାଇଁ ଅଧିକ ଉପଯୋଗୀ ଏବଂ ତାହା କେଉଁ ଅଭିନେତାଙ୍କ ପାଖରେ ଅଛି, ତାହା ବୁଝିନେବାକୁ ହୁଏ । ଉଦାହରଣ ଦେଇ କଥାଟିକୁ ସ୍ପଷ୍ଟ କରିଦେବା ଭଲ ହେବ । ଧରାଯାଉ, ଜଣେ ପୋଲିସ୍ ଇନ୍ସପେକ୍ଟର ଚରିତ୍ର ପାଇଁ ଅଭିନେତା ଲୋଡ଼ା । ତାଙ୍କର ଶାରୀରିକ ଗଠନ ପ୍ରତି ପ୍ରଥମେ ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଉଚ୍ଚତା ସାଢ଼େପାଞ୍ଚଫୁଟ କିମ୍ବା ତାହାଠୁଁ ଅଧିକ । ଗଠନରେ ଖେଲୱାର୍ଡସୁଲଭ ସୁସଞ୍ଚତା ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଏହାପରେ ଚରିତ୍ରର ପ୍ରକୃତି ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦିଆଯାଇପାରେ । ଯଦି ସେ କର୍ତ୍ତବ୍ୟନିଷ୍ଠ, ସଚ୍ଚୋଟ, ତେବେ ସେ ତେଜସ୍ୱୀ ଏବଂ ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦ ହେବେ । କଥାବାର୍ତ୍ତା ମଧ୍ୟ ସ୍ପଷ୍ଟ, ଯୁକ୍ତିନିଷ୍ଠ ଏବଂ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ହେବ । ଆଉ ଯଦି ସେ ଲୋଭୀ , ଲାଞ୍ଚଖୋର ହୋଇଥାନ୍ତି, ତେବେ ତାଙ୍କୁ ସ୍ଥୂଳ, ଶିଥିଳ, ଅସଂଲଗ୍ନ ବାକ୍ଶକ୍ତିବିଶିଷ୍ଟ ଧୂର୍ତ୍ତ ରୂପରେ ଦେଖାଇଦିଆଯିବ । ପୁଣି ବିଚାର କରି ଦେଖିବାକୁ ପଡ଼ିବ, ଦୁଇ ବିପରୀତ ମାନସିକ ଭାବ ମଧ୍ୟରୁ ତାଙ୍କ ଚରିତ୍ରରେ କେଉଁ ଭାବଟି ଅଧିକମାତ୍ରାରେ ବିଦ୍ୟମାନ । ପାତ୍ରନିର୍ବାଚନ ସମୟରେ ଏସବୁ ଭଲଭାବରେ ଅନୁଧ୍ୟାନ କରିବାକୁ ହେବ ଏବଂ ଯାହାଙ୍କଠାରେ ପ୍ରତ୍ୟାଶିତ ଗୁଣ ଅଧିକମାତ୍ରାରେ ଉପଲବ୍ଧ, ତାଙ୍କୁହିଁ ଭୂମିକାଟି ପାଇଁ ବାଛିବାକୁ ପଡ଼ିବ । କେବଳ ଏତିକିରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର ଦାୟିତ୍ୱ ଶେଷ ହୋଇଯାଉନାହିଁ । ଯେଉଁ ଚରିତ୍ର ସହିତ ତାଙ୍କର ନାଟକୀୟ ସମ୍ବନ୍ଧ ସ୍ଥାପିତ ହେଉଛି– ତାଙ୍କର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ପ୍ରତି ମଧ୍ୟ ଧ୍ୟାନ ଦେବାକୁ ହେବ । ଏଥିରୁ ଅନ୍ୟଥା ହେଲେ ଭାରସାମ୍ୟ ବଜାୟ ରହି ନ ପାରେ । ତାଙ୍କର ବିଶେଷ ମୁଦ୍ରାଦୋଷ , ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ମୂଳ ଚରିତ୍ରର ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦତାରେ ବାଧକ ହେଉଛି କିମ୍ବା ନାହିଁ, ସେଥିପତି ଦୃଷ୍ଟି ଦିଆଯିବ । ଏହାଛଡ଼ା ଉଚ୍ଚାରଣ, ବାକ୍ଭଙ୍ଗୀ, ଦଳଗତ ନିଷ୍ଠା, ଶିଖିବା-ବୁଝିବା ପ୍ରତି ଆଗ୍ରହ , ନାଟ୍ୟକର୍ମ ପ୍ରତି ରୁଚି, ଉତ୍ସାହ ଇତ୍ୟାଦି ବିଷୟରେ ମଧ୍ୟ ଅନୁଧ୍ୟାନ କରାଯିବ । ଏଥିପାଇଁ ସବୁ ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ନାଟକ ପଢ଼ିବା ପାଇଁ ନିମନ୍ତ୍ରଣ କରାଯାଇ ବିଭିନ୍ନ ଭୂମିକା ସମ୍ପର୍କରେ ସେମାନଙ୍କ ସହିତ ଖୋଲା ଆଲୋଚନା କରାଯାଇପାରେ । ସେଥିରୁ ଅଭିନେତା ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ ସ୍ପଷ୍ଟ ଧାରଣା ହୋଇଯିବ ଏବଂ ତହିଁରୁ ଅଭିନେତା ନିର୍ବାଚନ ପାଇଁ ଯଥେଷ୍ଟ ଖୋରାକ ମିଳିଯିବ ।

ଭୂମିକା-ବଣ୍ଟନରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର ସାର୍ବଭୌମତା ସ୍ୱୀକାର୍ଯ୍ୟ । ଏଥିରେ ସେ ଦୃଢ଼ ରହିବେ । ଅଭିନେତାର ସାମର୍ଥ୍ୟହିଁ ହେବ ଏଥିପାଇଁ ତାଙ୍କ ବିଚାରର ଏକମାତ୍ର ମାପକାଠି ଏବଂ ଏଥିରେ ସେ ଅନ୍ୟ କୌଣସି ଚାପ ଆଗରେ ମୁଣ୍ଡ ନୁଆଁଇବେ ନାହିଁ କିମ୍ବା ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ସମ୍ପର୍କକୁ ମଧ୍ୟ

Digitized by srujanika@gmail.com

ବିଚାରକୁ ନେବେ ନାହିଁ । ବ୍ୟକ୍ତିର ସାମାଜିକ ସ୍ଥିତି, ଆର୍ଥିକ କ୍ଷମତା , ଶାରୀରିକ ଶକ୍ତି ବା ସାମର୍ଥ୍ୟ-ଅଭିନେତା ନିର୍ବାଚନବେଳେ ଏଥିପ୍ରତି ସଚେତନ ରହିବା ଆଦୌ ଆବଶ୍ୟକ ନାହିଁ । ଭୂମିକାହିଁ ତାଙ୍କର ଏକମାତ୍ର ସମସ୍ୟା ଏବଂ ଏଥିପାଇଁ ଯାହାର ଯୋଗ୍ୟତା ଅଧିକ, ସେହିଁ ହେଉଛନ୍ତି ତାଙ୍କର ଏକମାତ୍ର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଅନ୍ୟ କୌଣସି ଯୋଗ୍ୟତା ବିଚାରଣୀୟ ନୁହେଁ । ପ୍ରଦର୍ଶନର ସଫଳତା, ବିଫଳତା ଏହାରି ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ ହୋଇଥିବାରୁ ଏବଂ ତାଙ୍କର ମାନସମ୍ମାନ ମଧ୍ୟ ଏଥିସହିତ ଜଡ଼ିତ ହୋଇଥିବାରୁ ସେ ନିର୍ବାଚନ ବିଷୟରେ ଦୃଢ଼ତା ପ୍ରକାଶ କରିବେ । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର କଳାଗତ ସଚ୍ଚୋଟପଣିଆ ଏବଂ ନିଷ୍ଠା— ଏ ଉଭୟହିଁ ନିର୍ବାଚନରେ ତାଙ୍କର ସହାୟକ ହେବ ।

(ଛ) ପ୍ରସ୍ତୁତି-ପର୍ବ – ଏ ପର୍ବର ନାୟକ ହେଉଛନ୍ତି ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ । ମନେରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ଅନ୍ୟ ଯେକୌଣସି ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ କାର୍ଯ୍ୟ ଭଳି ଏଥିପାଇଁ ମଧ୍ୟ ବିଧିବଦ୍ଧ ଯୋଜନା କରି ଅଗ୍ରସର ହେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଯେ କେବଳ ଜଣେ ଭଲ ନାଟ୍ୟକଳାପ୍ରିୟ ବ୍ୟକ୍ତି ହୋଇଥିଲେ ଚଳିବ, ଏହା ନୁହେଁ; ବରଂ ଏଥିପାଇଁ ତାଙ୍କର ସାଂଗଠନିକ ଦକ୍ଷତା ତଥା ବଳିଷ୍ଠ ନେତୃତ୍ୱ ମଧ୍ୟ ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ । ଏହାଛଡ଼ା ତାଙ୍କର କୁଶାଗ୍ରବୁଦ୍ଧି, କଳାତ୍ମକ ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟି, ବ୍ୟବହାରକୁଶଳତା ପ୍ରଭୃତି ଗୁଣ ମଧ୍ୟ ଥିବା ଭଲ । ନିଜେ ଏକ ବଡ଼ କାମର ଦାୟିତ୍ୱ ନେଇଛନ୍ତି ବୋଲି ଯେ, ସେ ଅନ୍ୟମାନଙ୍କର ଚିନ୍ତା ଓ ଭାବନା ଉପରେ ଆଘାତ ହାଣିବେ, ଏଭଳି ମନୋଭାବ ତାଙ୍କର ନ ଥିବା ଭଲ । ବିଶେଷକରି ରଙ୍ଗକର୍ମୀମାନଙ୍କ ସହିତ ତାଙ୍କର ସମ୍ପର୍କ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଆନ୍ତରିକ ହେବା ଉଚିତ । ସେମାନଙ୍କର ପାରସ୍ପରିକ ମତପାର୍ଥକ୍ୟକୁ ସେ ଯଥାସମ୍ଭବ ତିକ୍ତତା ବାଦ୍ ଦେଇ ଦୂର କରିବେ ଏବଂ ଛୋଟ ଛୋଟ ତ୍ରୁଟି କିମ୍ବା ଚପଳତାକୁ ଜାଣି ମଧ୍ୟ ଅଜଣା ଭଳି ଏଡ଼ାଇଯିବେ । ବ୍ୟବସାୟୀ ମଞ୍ଚର ଅଭିନେତା ନିଜର ଅଭିନୟ ନିମନ୍ତେ ପାରିଶ୍ରମିକ ପାଆନ୍ତି । ତେଣୁ ନିଜର କର୍ତ୍ତବ୍ୟପ୍ରତି ସେମାନଙ୍କର ଏକ ବ୍ୟବସାୟିକ ଦୃଷ୍ଟି ଥାଏ; ମାତ୍ର ସୌଖୀନ୍ ମଞ୍ଚର ଅଭିନେତାଙ୍କର ଏ ପ୍ରତ୍ୟାଶା ନ ଥାଏ । ତେଣୁ ଏମାନଙ୍କର ଦାୟିତ୍ୱବୋଧ ଏବଂ ନିଷ୍ଠା – ଏକ ଆକସ୍ମିକ ବ୍ୟାପାର-ଥିଲେ ସୌଭାଗ୍ୟ ବୋଲି ଧରିନେବାକୁ ହେବ । ଏଇମାନଙ୍କୁ ନେଇ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କୁ ଭଲ ଫଳ ଦେଖାଇବାକୁ ହେବ । ତେଣୁ ତାଙ୍କର ଦାୟିତ୍ୱ ଯେ କେଡ଼େ କଠିନ, ତାହା ଅନୁମାନ କରାଯାଇପାରେ । କେବଳ ତାଙ୍କର ମଞ୍ଚଜ୍ଞାନ ଏବଂ ଗଭୀର ଆତ୍ମବିଶ୍ୱାସହିଁ ଏଥିରେ ତାଙ୍କୁ ସାହାଯ୍ୟ କରିଥାଏ ।

ପ୍ରସ୍ତୁତି-ପର୍ବର ଯେକୌଣସି ସମସ୍ୟା ସମ୍ପର୍କରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର ନିଷ୍ପତ୍ତି ହେଉଛି ଶେଷ କଥା । ଦଳର ସମସ୍ତ କର୍ମୀ ତାଙ୍କର ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ପାଳନ କରିବେ ବୋଲି ଆଶା କରାଯାଏ । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କ ଆଖିରେ ସମସ୍ତେ ସମାନ – କେହି ସାନ ବା ବଡ଼ ନୁହନ୍ତି – ଏ ଚିନ୍ତାଟି ସବୁବେଳେ ସେ ମନେରଖିବେ ଏବଂ ଆଚରଣରେ ପ୍ରକାଶ ମଧ୍ୟ କରିବେ । ସେ ସମସ୍ତଙ୍କ କଥା ମନ ଦେଇ ଶୁଣିବେ ଏବଂ ନାଟକପାଇଁ ଯାହାର ପ୍ରସ୍ତାବ ତାଙ୍କୁ ଉପାଦେୟ ମନେହେବ, ତାକୁ ବିନା ଦ୍ୱିଧାରେ ଗ୍ରହଣ କରିନେବେ । ଯେଉଁମାନଙ୍କ କଥା ଗ୍ରହଣୀୟ ହେଉ ନାହିଁ, ସେମାନଙ୍କୁ ସେ ଏହାର କାରଣ ଦେଖାଇ ବୁଝାଇଦେବେ । ଅଭିନେତାମାନେ ସବୁବେଳେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର ଆଖିରେ ରହିବେ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଏବଂ ସେମାନେ ବିଭିନ୍ନ ସ୍ଥିତିରେ କିଭଳି ଆଙ୍ଗିକ ତଥା ଆତ୍ମିକ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ପ୍ରକାଶ କରୁଛନ୍ତି, ସେଥିପ୍ରତି ତାଙ୍କର ସତର୍କ ଦୃଷ୍ଟି ଥିବ ।

ନାଟକରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କ ପାଇଁ ଅନେକ କଥା କୁହାଯାଇଥାଏ । ସେ ଯେ ସବୁକଥାକୁ ଚିକିନିଖି ଭାବରେ ପାଳନ କରିବେ, ଏଭଳି କୌଣସି ନିୟମ ନାହିଁ । ତାଙ୍କର ଯଦି ଦୃଢ଼ବୋଧ ହୁଏ, ସେ ସବୁକୁ ବାଦ୍‌ଦେଇ ମଧ୍ୟ ସେ ନିଜେ ଉତ୍ତମ ପ୍ରଦର୍ଶନର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରିପାରନ୍ତି, ତେବେ ତାହା ସେ କରିପାରନ୍ତି । ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା ସମୟରେ ସେଟ୍ ଡିଜାଇନରଙ୍କ ସହିତ ଆଲୋଚନା କରି ନିଜର ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ତାଙ୍କୁ ବୁଝାଇଦେବେ ଏବଂ ତାଙ୍କର ପ୍ରସ୍ତାବ ଯଦି ଭଲ ଲାଗେ, ତେବେ ତାକୁ ମଧ୍ୟ ଗ୍ରହଣ କରିନେବେ । ଏହି ଭଳି ଭାବରେ ଆଲୋକ ସମ୍ପାତ କୌଶଳ ସଂପର୍କରେ ମଧ୍ୟ ନିଷ୍ପତ୍ତି ଗ୍ରହଣ କରିବେ । ଏଥିରେ ବିଦ୍ୟୁତ୍‌କର୍ମୀ, ମଞ୍ଚବ୍ୟବସ୍ଥାପକ ଏବଂ ଦୃଶ୍ୟ-ରୂପକାର ତାଙ୍କୁ ସାହାଯ୍ୟ କରିବେ । ଆଲୋକ କେଉଁ ପ୍ରକାରର ହେବ, ରଙ୍ଗ କ'ଣ ହେବ, ତା'ର ତୀବ୍ରତା କେତେ ହେବ, ଇତ୍ୟାଦି ବିଷୟରେ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ନିଆଯିବା ଉଚିତ । ଏଥିପାଇଁ ଗୋଟିଏ ବିସ୍ତୃତ ନୋଟ ତିଆରି କରି ନିଜେ ରଖିବେ ଏବଂ ଅନ୍ୟ ଗୋଟିଏ କପି ବ୍ୟବସ୍ଥାପକଙ୍କୁ ଦେବେ । ବ୍ୟବସ୍ଥାପକଙ୍କ ପାଖରେ ଦୃଶ୍ୟାନୁଯାୟୀ ମଞ୍ଚୋପକରଣର ଏକ ସୂଚୀ ରହିବା ଆବଶ୍ୟକ । ବେଶପୋଷାକ ପାଇଁ ଯଦି କୌଣସି ବିଶେଷ ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଯିବା କଥା, ତେବେ ତାହା ମଧ୍ୟ ଏତିକିବେଳେ କରାଯିବା ଉଚିତ । ଏ ସମସ୍ତ କାର୍ଯ୍ୟର ଏକମାତ୍ର ସୂତ୍ରଧାର ହେଉଛନ୍ତି ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ । ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟର ରଙ୍ଗ ଏବଂ ପୋଷାକପତ୍ରର ରଙ୍ଗର ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ରକ୍ଷା କରାଯିବା କଥା; ଯଦିଓ ଏ ଦିଗରେ ପ୍ରାୟ ଧ୍ୟାନ ଦିଆଯାଏ ନାହିଁ ।

ସଂଗୀତ ଏବଂ ଧ୍ୱନି-ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କ ସହିତ ନାଟକର କାହାଣୀ, ଭାବବସ୍ତୁ, ଆବେଗପୂର୍ଣ୍ଣ ଦୃଶ୍ୟ, ବ୍ୟଞ୍ଜନା, ସଂଗୀତ ପ୍ରୟୋଗର ସ୍ଥାନ ଏବଂ ଭାବ ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରାନଯିବା ଉଚିତ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରୀମାନେ ନିହାତି ବାଧ୍ୟ ନ ହେଲେ ଟେପ୍‌ରେକର୍ଡ଼ର ବ୍ୟବହାର କରାନଯିବା ବରଂ ଭଲ ବୋଲି କହନ୍ତି । ବଦଳରେ ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ର ସାହାଯ୍ୟରେ ଧ୍ୱନି ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇପାରେ । ସଙ୍ଗୀତର ପ୍ରଭାବ ନାଟକର ପ୍ରଭାବକୁ ହ୍ରାସ ବା ଦୁର୍ବଳ କରିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ଆମ ଏଠାରେ କାଳୀଚରଣଙ୍କର ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ତାହାର ସାଂଗୀତିକ ମୂଲ୍ୟଯୋଗୁଁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଯେମିତି ଆଦୃତ, ନାଟ୍ୟମୂଲ୍ୟ ଯୋଗୁଁ ସେଭଳି ନୁହେଁ । ନାଟକ ପାଇଁ ଏହା ନିଶ୍ଚୟ ଗୌରବଜନକ ନୁହେଁ । ସଂଗୀତକୁ ନାଟକ ପାଇଁ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ କରିବାକୁ ହେବ । ଏହା ଆଗାମୀ ନାଟ୍ୟସ୍ଥିତି ନିମନ୍ତେ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରିବ । ଯାହା ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଏହା ନାଟକର ପୂରକ ମାତ୍ର; ପ୍ରଧାନ ନୁହେଁ – ଏ କଥା ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ ।

ଭୂମିକା ନିର୍ବାଚନ ପାଇଁ 'ଟାଇପ କାଷ୍ଟିଂ 'ବୋଲି ଶବ୍ଦଟିଏ ବ୍ୟବହୃତ ହୁଏ । ଏହାର ଅର୍ଥ ହେଉଛି ଶାରୀରିକ ଗଢ଼ଣ, ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଆଚରଣ, ସ୍ୱଭାବ, ଚରିତ୍ର, ସ୍ୱର ଓ ଗତିଭଙ୍ଗୀ ଆଦିକୁ ମନେରଖି ନିଜ ପରିବେଶରେ ଉପଲବ୍ଧ ବ୍ୟକ୍ତିଙ୍କ ଭିତରୁ ଅଭିନେତା ନିର୍ବାଚନ । ଏଥିରେ ସାଧାରଣତଃ ପ୍ରଦର୍ଶନର ମାନ ବେଶ୍ ଉଚ୍ଚ ହୁଏ; ତେବେ ଅଭିନୟ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ହୁଏନାହିଁ । ପାତ୍ର ନିର୍ବାଚନ ପାଇଁ ଯେଉଁ ସାଧାରଣ ପଦ୍ଧତି ଏଠାରେ ପ୍ରଚଳିତ, ସେ ବିଷୟରେ ପୂର୍ବରୁ ସୂଚନା ଦିଆଯାଇଛି । ନିର୍ବାଚନ ପରେ ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ନିଜ ଅଂଶର ସଂଳାପ ମୁଖସ୍ଥ କରିନେବାକୁ

Digitized by srujanika@gmail.com

କୁହାଯିବ । ଏଥିପ୍ରତି ଆଦୌ କୋହଳ ମନୋଭାବ ପୋଷଣ କରାଯିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ପ୍ରଥମ ଦିନ ସମସ୍ତ ଅଭିନେତାଙ୍କ ସମ୍ମୁଖରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ନାଟକରେ କାହାଣୀ, ନାଟ୍ୟସ୍ଥିତିର କ୍ରମ, ସେ ସବୁର ଗୁରୁତ୍ୱ ବର୍ତ୍ତମାନ ଦୃଷ୍ଟିରେ ସେସବୁର ପ୍ରାସଙ୍ଗିକତା ଉପସ୍ଥାପନଶୈଳୀ, ପ୍ରସ୍ତୁତିର ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ସ୍ତର ବିଭିନ୍ନ ଅଭିନେତାଙ୍କ ଭୂମିକାର ସ୍ୱରୂପ ଓ ଗୁରୁତ୍ୱ ପ୍ରଭୃତି ବିସ୍ତୃତଭାବରେ ଆଲୋଚନା କରିବେ । ଗୋଷ୍ଠୀର ଅନ୍ୟମାନେ ଏହି ସମୟରେ ପାରସ୍ପରିକ ଭାବର, ମତର ଆଦାନ-ପ୍ରଦାନ କରିପାରନ୍ତି ।

ପ୍ରସ୍ତୁତି-ପର୍ବର ଶେଷ ଭାଗରେ ପ୍ରାରମ୍ଭିକ ସଂଗୀତ, ଘୋଷଣା, ପ୍ରଭୃତିର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରିବାକୁ ହେବ ଏବଂ ଡ୍ରେସ୍ ରିହାର୍ସାଲ ସହିତ ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯିବ । ନାଟକରେ ପର୍ଦା ପକାଇବା ଏବଂ ଉଠାଇବା କାର୍ଯ୍ୟ ବଡ଼ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ହତ୍ୟା, ଆତଙ୍କ, ଭୟ ଆଦି ସ୍ଥିତିରେ ଯବନିକାପତନ ଦ୍ରୁତ ହେବା ସ୍ଥଳେ ଉଦାସୀନତା, କାରୁଣ୍ୟ, ସୁଖାତ୍ମକ ସ୍ଥିତିରେ ଯବନିକା ମନ୍ଥର ଗତିରେ ନଇଁଆସିଲେ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ହୋଇଥାଏ । ଯବନିକା ପଡ଼ିଯିବା ପରେ ବେଳେବେଳେ ପାର୍ଶ୍ୱ-ସଂଗୀତର ନିରବଚ୍ଛିନ୍ନ ପ୍ରୟୋଗ ପ୍ରତ୍ୟାଶିତ ପ୍ରଭାବ ସୃଷ୍ଟି ନିମନ୍ତେ ଆବଶ୍ୟକ ହୋଇଥାଏ । ଏହିଭଳି ଛୋଟ-ବଡ଼ ସମସ୍ତ କାର୍ଯ୍ୟ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ତତ୍ତ୍ୱାବଧାନରେହିଁ କରାଯିବା ଉଚିତ । ନାଟକର ସଫଳତା ପଚସ୍ତରୀ ଶତାଂଶ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର କ୍ରିୟା-ଶୀଳତା ଉପରେହିଁ ନିର୍ଭରଶୀଳ । ଅଭିନୟ ଏକ ଦଳଗତ କାର୍ଯ୍ୟ ଏବଂ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ହେଉଛନ୍ତି ଏହାର ନେତା । ଦଳର ପ୍ରତ୍ୟେକ ସଭ୍ୟ ତାଙ୍କର ନିର୍ଦ୍ଦେଶରେ ଚାଲିବେ, ଏହା ଆଶା କରିବା ତ ସାଧାରଣ କଥା । ତେବେ ଅନ୍ୟମାନଙ୍କର ମତାମତ ପ୍ରତି ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେବା ମଧ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର ଦାୟିତ୍ୱ । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବିଦ୍ରୋହ ବଦଳରେ ବୁଝାମଣାହିଁ ଅଧିକ ଫଳପ୍ରଦ ହୋଇଥାଏ ।

(ଜ) ଅଭିନୟ କଳା – ଅଭିନୟକୁ ଯେଉଁମାନେ ଈଶ୍ୱରଦତ୍ତ ପ୍ରତିଭା ବୋଲି ମନେକରନ୍ତି, ସେମାନେ ଠିକ୍ ଭାବନ୍ତି ନାହିଁ । ଦୈନନ୍ଦିନ ଜୀବନର ସାଧାରଣ ଅନୁଭବ, ଆବେଗ, ଅନୁଭୂତି, କ୍ରିୟା-ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସହିତ ଅଭିନୟର ନିଗୂଢ଼ ସଂପର୍କ ରହିଛି । ଦେଖି ଶୁଣି ଏବଂ ଅନୁଭବ କରି ଏ ବିଷୟରେ ଧାରଣା ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । କିଛି ସ୍ୱଭାବଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅନ୍ୟକୁ ଅନୁକରଣ କରି ଏହା ଶିଖିଯାଆନ୍ତି ଏବଂ ଆଉ କିଛି ନିଜର ବୁଦ୍ଧି, ପରିଶ୍ରମ ଦ୍ୱାରା ଏହା କରିପାରନ୍ତି; ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ କିନ୍ତୁ ଗୋଟିଏ । ଚରିତ୍ରକୁ ବିଶ୍ୱାସଯୋଗ୍ୟ ରୂପରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବା । ଅଭିନେତା ଏବଂ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ହେଉଛି ଯେ, ଜଣେ ହେଉଛନ୍ତି, ସର୍ଜନଶୀଳ ସ୍ରଷ୍ଟା ଏବଂ ଅନ୍ୟ ଜଣେ ହେଉଛନ୍ତି ତାହାର ବ୍ୟାଖ୍ୟାକାର । ଅଭିନେତା ଯେଉଁ ଚରିତ୍ରର ଅଭିନୟ କରୁଛନ୍ତି, ତାକୁ ଭଲଭାବେ ବୁଝିବା ଏବଂ ବିଶେଷ କରି ତାହାର ଆବେଗାତ୍ମକ ରୂପ ସହିତ ଏକାତ୍ମ ହୋଇଯିବା ତେଣୁ ଜରୁରୀ ହୋଇପଡ଼େ । ମନେରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ଆବେଗ ହେଉଛି ଏକ ସଂକ୍ରାମକ ବ୍ୟାପାର । ଜଣକର ଦୁଃଖ ଯେମିତି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ପରିବେଶକୁ ଭାରାକ୍ରାନ୍ତ କରିଦିଏ, ସେମିତି ଜଣେ ରସିକ ବ୍ୟକ୍ତି ପୂରା ପରିବେଶକୁ ଆନନ୍ଦମୁଖର କରିଦିଏ । ଅଭିନେତା ଭୂମିକାକୁ ବିଶ୍ୱାସଯୋଗ୍ୟ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଅଭିନୟର କଳା କୌଶଳ ସମ୍ପର୍କରେ ଭଲଭାବରେ ଜାଣିଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଅଭିନୟର ତିନୋଟି ଅବୟବ ଅଛି; ଯାହାକୁ ଏକ ତ୍ରିକୋଣ ଦ୍ୱାରା ଚିହ୍ନିତ

Digitized by srujanika@gmail.com

କରାଯାଇପାରେ । ପ୍ରଥମ ବିନ୍ଦୁଟି ହେଉଛି ସମ୍ବେଦନାତ୍ମକ ଅନୁଭୂତି । ଅନ୍ୟ ବିନ୍ଦୁ ଦୁଇଟି ହେଲା ହାବଭାବ ଏବଂ ଶେଷ ବିନ୍ଦୁଟି ହେଉଛି ବାଣୀ । ହାବଭାବ ଏବଂ ବାଣୀ ହେଉଛି ଅନୁଭୂତିନିର୍ଭର । ଏଣୁ ଚରିତ୍ରକୁ ଅନୁଭୂତି ସ୍ତରରେ ବଂଚିବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ଏଥିପାଇଁ ପୁଣି ପ୍ରଥମରୁ ନିୟମିତ ଅଭ୍ୟାସର ପ୍ରୟୋଜନ । ଅଭ୍ୟାସ ଯେତେ ଯେତେ ଆଗେଇବ ଏବଂ ଏହା ଅଭିନେତାର ପ୍ରକୃତିର ଅଙ୍ଗ ହୋଇଯିବ ସେତେ ସେତେ ଏହା ଅଭିନୟର ଅଭିନ୍ନ ଉପାଦାନ ହୋଇଯିବ । ଏହାପରେ ସେ ଯେତେବେଳେ ମଞ୍ଚକୁ ଓହ୍ଲାଇବ ସେତେବେଳେ ତାର ମନ କେବଳ ଭାବନା, ଅନୁଭୂତି ଏବଂ ପାତ୍ର ସହିତ ଏହାର ବିଶ୍ୱାସଯୋଗ୍ୟ ସମନ୍ୱୟ ଉପରେ ରହିବ । ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦ ଅଭିନୟର ଏହାହିଁ ହେଉଛି ଚାବିକାଠି । ଅନୁଭବ ସ୍ତରରେ ଚରିତ୍ର ସହିତ ଏକାତ୍ମତା ସମ୍ପର୍କରେ ଦୁଇଟି ପରସ୍ପରବିରୋଧୀ ମତ ରହିଛି । ପ୍ରଥମ ମତ ହେଉଛି , ଅଭିନେତା ଆବେଗାତ୍ମକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଚରିତ୍ର ସହିତ କଦାପି ଜଡ଼ିତ ହୋଇପଡ଼ିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ଏହା ଦ୍ୱାରା ଅଭିନେତା ବାଟ ହୁଡ଼ିଯିବାର ଆଶଙ୍କା ଥାଏ । ଦ୍ୱିତୀୟ ମତରେ ଠିକ୍ ଏହାର ଓଲଟା କଥାଟି କୁହାଯାଇଛି । ଚରିତ୍ର ସହିତ ଅଭିନେତାର ଆବେଗାତ୍ମକ ଅଭିନ୍ନତା ସେଥିରେ ଅଭିନୟର ପ୍ରଥମ ପାହାଚ । ଏପରି ନ ହେଲେ ଅଭିନୟ କୃତ୍ରିମ ହୋଇଯିବ । ଆମ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ଏହି ମନ୍ତବ୍ୟର ଯଥାର୍ଥତାକୁ ସ୍ୱୀକାର ନ କରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ । ତେବେ ସବୁବେଳେ ସରଳକୁ ଜଟିଳ କରିଦେବା ହେଉଛି ପଣ୍ଡିତମାନଙ୍କର ଏକ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ପ୍ରକୃତି । 'ପଦ୍ଧତି-ମୂଳକ ଅଭିନୟ' ହେଉଛି ଏହିଭଳି ଏକ ବ୍ୟାପାର । କନ୍‌ଷ୍ଟାଟିନ୍ ଷ୍ଟାନିସ୍ଲାଭସ୍କି ହେଉଛନ୍ତି ଏହାର ସ୍ରଷ୍ଟା । ମହାନ୍ ଅଭିନେତାଙ୍କର ବିଶେଷତା ଅନୁସନ୍ଧାନ କରୁ କରୁ ସେ ଉପଲବ୍ଧି କଲେ ଯେ, ଶରୀରର ପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦତା ଏବଂ ମାଂସପେଶୀର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନିରୁଦ୍‌ବିଗ୍ନତାହିଁ ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ଇଚ୍ଛାନୁରୂପ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିର ସୁଯୋଗ ଦେଇଥାଏ । ଅଙ୍ଗ-ପ୍ରତ୍ୟଙ୍ଗ ତାଙ୍କର ଇଚ୍ଛାନୁସାରୀ କାର୍ଯ୍ୟ କରିଥାଏ । ଅଭିନେତା ନିଜର ସମସ୍ତ ମନୋଯୋଗ ଚରିତ୍ର ପ୍ରତି ଦେବା ଉଚିତ । ସେ ଆହୁରି କହନ୍ତି ଯେ, ଅଭିନୟର ବହୁ ପୂର୍ବରୁ ମଞ୍ଚରେ ପହଞ୍ଚିଗଲେ, ମାନସିକତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅଭିନେତା ଚରିତ୍ର ସହିତ ଯୋଗାଯୋଗ କରିପାରନ୍ତି । ଚେତନରୁ ଅବଚେତନ ଏବଂ ପୁନର୍ବାର ଅବଚେତନରୁ ଚେତନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ— ଏହାହିଁ ହେଉଛି ତାଙ୍କର ବକ୍ତବ୍ୟ । ଅଭିନେତା ଚରିତ୍ରର ଅବଚେତନକୁ ସ୍ପର୍ଶ କରିପାରିଲେହିଁ ଚରିତ୍ର ଜୀବନ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ମଂଚର ଜୀବନକୁହିଁ ଅଭିନେତା ଯଥାର୍ଥ ଜୀବନର ମାନ୍ୟତା ଦେବେ ବୋଲି ସେ କହନ୍ତି । ଏହିଭଳି ଭାବରେ ଷ୍ଟାନିସ୍ଲାଭସ୍କି ଅଭିନେତାକୁହିଁ ନାଟ୍ୟକର୍ମର ଶ୍ରେଷ୍ଠ ମାଧ୍ୟମ ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ଆମେ ଏଠାରେ ଅଭିନେତାଙ୍କଠାରୁ ଯାହା ଆଶା କରୁ, ତାହା ଷ୍ଟାନିସ୍ଲାଭସ୍କିଙ୍କ ତତ୍ତ୍ୱଠାରୁ ଖୁବ୍ ବେଶି ଦୂରବର୍ତ୍ତୀ ନୁହେଁ ଏବଂ ଏହା ବ୍ରେଖଟ-ତତ୍ତ୍ୱର ଠିକ୍ ବିପରୀତ ।

ସିଦ୍ଧହସ୍ତ କଳାକାରଙ୍କର ଅଭିନୟ ନିୟମିତରୂପେ ଦେଖିଲେ, ତହିଁରୁ ନୂତନ ଅଭିନେତା ଅନେକ କଥା ଶିଖିପାରନ୍ତି । ଖାଲି ଦେଖିଲେ ହେବ ନାହିଁ; ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ହାବଭାବ, ଗତିବିଧିକୁ ମନୋଯୋଗସହକାରେ ଅନୁଧ୍ୟାନ କରି ତାହାର ଯାଥାର୍ଥ୍ୟ ଉପଲବ୍ଧି କରିବା ଉଚିତ । ମନେରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ଭୂମିକା ବଡ଼ କିମ୍ବା ଛୋଟ, ତାହା ସେ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଆଦୌ ବିଚାର୍ଯ୍ୟ ନୁହେଁ । ଚରିତ୍ରର ବିଶ୍ୱାସଯୋଗ୍ୟ ଉପସ୍ଥାପନହିଁ ହେଉଛି ଅଭିନେତାଙ୍କର ପ୍ରତିଭାର କଷଟୀ ।

Digitized by srujanika@gmail.com

ଏଥିପାଇଁ ସତତ ନିଷ୍ଠାପୂର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରୟାସହିଁ ତାଙ୍କୁ ସଫଳତା ହେଇଥାଏ ।

ମଞ୍ଚରେ ଥିବା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅଭିନେତାଙ୍କୁ କେତେଗୁଡ଼ିଏ ନିୟମକାନୁନ୍ ମାନିବାକୁ ହୁଏ । କେହି କେହି କହନ୍ତି ଯେ, ଅଭିନେତା କଦାପି ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଆଡ଼କୁ ପିଠିକରିବେ ନାହିଁ । ତେବେ ଅଭିନୟ ପାଇଁ ଏହି ନିୟମ ଅପରିବର୍ତ୍ତନୀୟ ନୁହେଁ । ଅବଶ୍ୟ ଏହାର କେତେଗୁଡ଼ିଏ ଅସୁବିଧା ରହିଛି; ଯଥା– (୧) ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟ ଆଡ଼କୁ ପଛ କରି ଅଭିନୟ କଲେ ସ୍ୱରର ଶ୍ରବଣଯୋଗ୍ୟତା ଅଧା ହୋଇଯାଏ; (୨) ଦର୍ଶକ ଅଭିନେତାଙ୍କର ସୂକ୍ଷ୍ମ ଭାବାଭିବ୍ୟକ୍ତି ଆଦୌ ଦେଖିପାରନ୍ତି ନାହିଁ; (୩) ଦର୍ଶକ କେବଳ ଦୀର୍ଘ ସମୟଧରି ପିଠି ଦେଖିଲେ ଶୀଘ୍ର ବିରକ୍ତି ଆସିଯିବାର ସମ୍ଭାବନା । ତେବେ ଅଭିନୟର ପ୍ରୟୋଜନରେ ଏହା କରାଯାଇପାରେ ଏବଂ ଏହି ସମୟରେ ଅଭିନେତାଙ୍କର ସ୍ୱର ଉଚ୍ଚ ଏବଂ ଉଚ୍ଚାରଣ ସ୍ପଷ୍ଟ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ ।

ମହତ୍ତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ନାଟ୍ୟସ୍ଥିତିର ଅଭିନୟକୁ ସ୍ପଷ୍ଟ ଦେଖାଇବା ନିମନ୍ତେ ପ୍ରାୟ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ଆଲୋକର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଯାଇଥାଏ ଏବଂ ଏଥିପାଇଁ ସ୍ପଟ୍ ଲାଇଟ୍‌ର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଏ । ମଞ୍ଚର ଅନ୍ୟ ଅଂଶ ଅନ୍ଧାର ରଖାଯାଏ । ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ଆଲୋକର ବୃତ୍ତରେ ରହିବାକୁ ହୁଏ । ଏପରି ସମୟରେ ସହ ଅଭିନେତାଙ୍କ ଉପରେ ଯଦି ଛାଇ ପଡ଼େ, ତେବେ ସ୍ଥାନ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଦ୍ୱାରା ଏହାକୁ ଦୂର କରାଯାଇପାରେ । ଗମ୍ଭୀର ପ୍ରକୃତିର ନାଟକରେ ଅଭିନେତା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଆଡ଼କୁ ନ ଅନାଇ ସହ-ଅଭିନେତାଙ୍କ ସହ କଥୋପକଥନ କରିପାରନ୍ତି । ତେବେ କମେଡ଼ି ନାଟକରେ ଦର୍ଶକଙ୍କ ଆଡ଼କୁ ଅନାଇବା ଦରକାର ହୁଏ । ସଂଳାପ ବିସ୍ମରଣ ମଞ୍ଚର ଏକ ବଡ଼ ଦୁର୍ବଳତା । ଏଭଳି କ୍ଷେତ୍ରରେ ସହ-ଅଭିନେତାଙ୍କର ସହଯୋଗ ଜରୁରି ହୋଇପଡ଼େ । ମନରୁ ସଂଳାପ ଯୋଡ଼ି ଅଭିନୟର ଗତିକୁ ବଜାୟ ରଖିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରାଯାଇପାରେ । ବିସ୍ମରଣଶୀଳ ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ସଂଳାପର ସୂତ୍ରକୁ ଧରାଇଦେବା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ କରାଯାଇପାରେ । ଏହି ସମୟରେ ଅଭିନେତା ନିଜ ଉପରୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ ହରାଇଦେଲେ ନାଟକର ଦଫା ରଫା ହୋଇଯାଏ । ଛୋଟ ଛୋଟ କାମରେ ନିଜକୁ ଲଗାଇ ଅଭିନେତା ସମୟ ନେଇପାରନ୍ତି ।

ଅଭିନେତାଙ୍କର ସ୍ୱର ହେଉଛି ତାଙ୍କର ଏକ ବିଶେଷ ସମ୍ପଦ । ଏହାକୁ ଯତ୍ନର ସହିତ ପରିଚର୍ଯ୍ୟା କରିବାକୁ ପଡ଼େ; ସାଧନା ଦ୍ୱାରା ଏହା ଉପରେ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ ରଖିବାକୁ ହୁଏ । ସ୍ପଷ୍ଟତା ଯେ ଏହାର ଏକ ବିଶେଷ ଗୁଣ, ଏହା ସବୁବେଳେ ମନେରଖିବାକୁ ହେବ । ସ୍ୱାଭାବିକ ରୂପରେ ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟର ଶେଷ ଧାଡ଼ିରେ ବସିଥିବା ଦର୍ଶକ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଚାଲିଯାଉଥିବା ସ୍ୱରହିଁ ହେଉଛି ଅଭିନେତା ପାଇଁ ଯଥାର୍ଥ । ମନେରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, କେବଳ ବଡ଼ପାଟିରେ ଚିତ୍କାର କରି ସଂଳାପ କହିଲେ ତାହା ଦ୍ୱାରା ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟରେ ଏକ ଅସ୍ୱାଭାବିକ ସ୍ଥିତି ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଯାଏ । ପୁଣି ଚିତ୍କାର ଦ୍ୱାରା ଗଳା ଫାଟିଯାଏ ଏବଂ ଶେଷରେ ବସି ମଧ ଯାଏ । ଅଭିନୟ ପାଇଁ ଏହା ଭୟଙ୍କର ପରିସ୍ଥିତି ସୃଷ୍ଟି କରେ । ଅଭିନେତା ସ୍ୱର ସମ୍ପର୍କରେ ଯେକୌଣସି ଅଭିଜ୍ଞ ଅଭିନେତା କିମ୍ବା ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କଠାରୁ ଉପଦେଶ ଗ୍ରହଣ କରି ସାଧନାରତ ରହିବା ଉଚିତ । ଶ୍ୱାସ-ପ୍ରଶ୍ୱାସ ଚାଳନାରେ ନିୟମାନୁବଦ୍ଧତା ପ୍ରଭୃତି କେତେକ ଉପାୟ ଏଥିପାଇଁ ରହିଛି । ସବୁଠାରୁ ବିଶେଷ ଫଳ ମିଳେ, ଯଦି ନିୟମିତ ଭାବରେ ପ୍ରଖ୍ୟାତ ଅଭିନେତା, ବେତାର ଦୂରଦର୍ଶନର କୁଶଳୀ ସମ୍ବାଦପାଠକ ଇତ୍ୟାଦିଙ୍କର

Digitized by srujanika@gmail.com

ପଠନ ଶୁଣାଯାଏ ।

ଅଭିନୟ ପାଇଁ ହାବଭାବ, ଭଙ୍ଗୀ ଇତ୍ୟାଦିର ବିଶେଷ ପ୍ରୟୋଜନ ରହିଛି । ଏହା ଆଙ୍ଗିକ ଏବଂ କେତେକ ପରିମାଣରେ ସାତ୍ତ୍ୱିକ ଅଭିନୟର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ ହୋଇଥିବାରୁ ବଡ଼ ଯତ୍ନରେ ଶିକ୍ଷା କରିବାକୁ ହୁଏ । ବାସ୍ତବ ଜୀବନ ମଧ୍ୟ ଏହି ଆଙ୍ଗିକ ଭାଷା-ପ୍ରୟୋଗ-ବିରହିତ ନୁହେଁ । ଶବ୍ଦ ପ୍ରୟୋଗଠାରେ ଅଟକିଗଲାବେଳେ ମଧ୍ୟ ଆମେ ଆକାର-ଇଙ୍ଗିତ ଦ୍ୱାରା ଭାବ ପ୍ରକାଶ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଚେଷ୍ଟା କରୁ । ଏହା ଆଦିମ ମଣିଷର ଭାଷା । ଏହା ଥିଲା, ଅଛି ଏବଂ ରହିବ । ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟ ଅଭିନୟରେ ପ୍ରାଣସଞ୍ଚାର କରେ । ଯେଉଁଠି ସଂଳାପ ଆଙ୍ଗିକ କ୍ରିୟାର ସାହାଯ୍ୟ ଲୋଡ଼େ, ସେଠାରେ ତାହା ଠିକ୍ ସଂଳାପ ପ୍ରୟୋଗ ହେବା ପୂର୍ବରୁ କରାଯିବା ଆବଶ୍ୟକ। ମନେ କରାଯାଉ, ସଂଳାପ ହେଉଛି – 'ଆହା, କେଡ଼େ ସୁନ୍ଦର ବହିଟି !' ଯଦି ସଂଳାପ କହିସାରିବା ପରେ ବହିଟି ଦେଖାଯାଉଛି, ତେବେ ତାହା ପ୍ରଭାବହୀନ ହେବ । ଯଦି ବହିଟିକୁ ପ୍ରଥମେ ହାତକୁ ନେଇ ଓଲଟାଇ ଦେଖି, ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିରେ ଆନନ୍ଦ ଓ ସନ୍ତୋଷ ପ୍ରକଟାଇ ସଂଳାପଟିକୁ କୁହାଯାଏ, ତେବେ ପ୍ରଭାବ ଦୁଇଗୁଣ ହେବ ।

ଅଭିନୟ କରୁ ନ ଥିବା ସମୟରେ ମଞ୍ଚରେ ନୀରବରେ ଠିଆହେବା ମଧ୍ୟ ଏକ କଳା । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ପ୍ରଥମେ ଏହାକୁ ଯତ୍ନର ସହିତ ଶିଖିବାକୁ ହେବ । ହାତ ଦୁଇଟିକୁ ସିଧା ଛାଡ଼ିଦେଲେ ଭଲ ହେବ । ଯଦି ଚୌକି ବା ସୋଫା ପଛରେ ଅଭିନେତା ଠିଆହୋଇଥାନ୍ତି, ତେବେ ସେ ହାତକୁ ସେଇଠି ରଖିପାରନ୍ତି । ମନେରଖିବାକୁ ହେବ, ଏ ସମୟରେ ଅଭିନେତା ପୂରାପୂରି ଦର୍ଶକଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟିର କେନ୍ଦ୍ରରେ ଅଛନ୍ତି । ଅଭିନୟର ଟିକିଏ ଓଲମବିଲମ ହେଲେ, ତାହା ନାଟକ ପାଇଁ କ୍ଷତିକାରକ । ଆନ୍ତରିକ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିର ଦୁଇ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ମାଧ୍ୟମ ହେଲା ଆଖି ଏବଂ ହାତ । ଆଖି ପୁଣି ଅଧିକ ମହତ୍ତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ତାହା କ୍ରୋଧରେ ଲାଲ୍ ହୋଇପାରେ ଏବଂ ସ୍ନେହରେ କୋମଳ ହୋଇପାରେ, ଧୂର୍ତ୍ତତାରେ ସଂକୁଚିତ ହୋଇପାରେ ଅବା ଦୁଃଖରେ ଉଦାସ ହୋଇପାରେ । ବିସ୍ମୟରେ ବିସ୍ଫାରିତ ହୋଇପାରେ କିମ୍ବା ଘୃଣାରେ ଛୋଟ ହୋଇପାରେ । ଆଖିକୁ ସେଇଥିପାଇଁ ହୃଦୟର ଦର୍ପଣ ବୋଲି କୁହାଯାଏ । ସେମିତି ହାତ । ମୂକମାନଙ୍କ ପାଇଁ ହାତହିଁ ହେଉଛି ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିର ଏକମାତ୍ର ମାଧ୍ୟମ । ଏହାଦ୍ୱାରା କ୍ରୋଧ, ଭୟ , ପ୍ରାର୍ଥନା, ଖୁସି, ଚେତାବନୀ, ଅସ୍ଥିରତା, ହତାଶା, ସ୍ୱାଗତ, ଭର୍ତ୍ସନା ଇତ୍ୟାଦି ଭାବକୁ ଅନାୟାସରେ ପ୍ରକାଶ କରାଯାଇପାରେ । ଭାବ ଅନୁଭୂତ ହେଲେ ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଆପେ ଆପେ ପ୍ରକାଶ ପାଇବ । ତେବେ ଏହା ଯତ୍ନର ସହିତ ଶିକ୍ଷା କରିବାକୁ ହେବ । ଏ ଦୁଇଟି ଅଙ୍ଗକୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ, ଶରୀରର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଙ୍ଗ ମଧ୍ୟ ଅଭିନୟକ୍ରିୟାରେ ସହଯୋଗ ଦେଇଥାଆନ୍ତି । ଦେଖି ଦେଖି, ଅଭ୍ୟାସ କରି ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ ଶିଖିବାକୁ ହେବ ।

ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନେତାଙ୍କର ଗତିବିଧିକୁ ଅନ୍ତର୍ମୁଖୀ ଏବଂ ବହିର୍ମୁଖୀଭେଦରେ ଦୁଇ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ । ଏହା ମୂଳତଃ ଦୈନନ୍ଦିନ ଜୀବନକୁ ଆଧାର କରି ହିଁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହେବ । ବସିବା, ଉଠିବା, ଚାଲିବା,ବୁଲିବା, ଶୋଇବା, ଦେଖିବା, ହସିବା, କାଶିବା ପ୍ରଭୃତି ପ୍ରତ୍ୟେକ ମଣିଷଠାରେ ଏକ ବିଶେଷ ରୂପରେ ପ୍ରକଟିତ ହୁଏ । ଏହା ଦ୍ୱାରା ଅଭିନେତା ଶ୍ରମିକ, ମାଲିକ,

Digitized by srujanika@gmail.com

ଅଧିକାରୀ, କିରାଣ, ଧନୀ, ଦରିଦ୍ର ଇତ୍ୟାଦି ବିଶେଷ ଗୋଷ୍ଠୀକୁ ଚିହ୍ନାଇଦେଇପାରନ୍ତି । ଗୋଟିଏ କ୍ରିୟାକୁ ଅସଂଖ୍ୟ ମୁଦ୍ରା ଏବଂ ଅଭିନୟ ସାହାଯ୍ୟରେ ପ୍ରକାଶ କରାଯାଇପାରେ । ଏହା ଅଭ୍ୟାସସାପେକ୍ଷ । ଅଭିନେତା ସବୁବେଳେ ମନେରଖିବେ, ପୃଥିବୀର ଯେତେ ବଡ଼ ବଡ଼ ଅଭିନେତା, ସମସ୍ତଙ୍କର ଗତି, ଭାବ, ଭଙ୍ଗୀ ଉପରେ ଅଦ୍ଭୁତ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ ଥିଲା । ସମ୍ବାଦକଥନ ଦ୍ୱାରା କେବଳ ଏକ କାହାଣୀର ବର୍ଣ୍ଣନା କରାଯାଇଥାଏ । ତେବେ ସେଥିରେ ହାବଭାବ ଆଦି ମିଶିଗଲେ, ତାହା ଅଭିନୟ ହୋଇଯାଏ ।

(୯) ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ– ଏହାପରେ ଆମେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରିବା । ଭରତ ଆବଦ୍ଧ ମଞ୍ଚର ତିନୋଟି ରୂପ ସମ୍ପର୍କରେ ମୁଖ୍ୟତଃ କହିଛନ୍ତି । ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଦେଶରେ ଏହାର ଭିନ୍ନ ରୂପ । ତେବେ ମଞ୍ଚକୁ ଦୁଇ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ । ରଂଗକ୍ଷେତ୍ର ଅର୍ଥାତ୍ ଯେଉଁଠାରେ ଅଭିନୟ ହୁଏ ଏବଂ ପ୍ରେକ୍ଷାଗାର; ଅର୍ଥାତ୍ ଯେଉଁଠାରେ ଦର୍ଶକମାନେ ବସନ୍ତି । ଗ୍ରୀସ ଓ ରୋମ୍‌ରେ ପ୍ରାଚୀନ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଧ୍ୱଂସାବଶେଷ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି; ଯାହାକୁ କୁହାଯାଉଛି ଆମ୍ଫିଥିଏଟର । ଏସବୁ ଖ୍ରୀଷ୍ଟଜନ୍ମର ବହୁପୂର୍ବରୁ ନିର୍ମିତ ହୋଇଥିଲା । ଏସବୁ ଥିଲା ପର୍ଦାହୀନ ମଞ୍ଚ । ଚାରିଆଡ଼େ ଗାଲେରୀ ଭଳି କ୍ରମୋଚ୍ଚ ପାବଚ୍ଛଶ୍ରେଣୀ ରହୁଥିଲା । ଏଥିରେ ହଜାର ହଜାର ଦର୍ଶକ ବସୁଥିଲେ ଏବଂ ମଝିରେ ଯେଉଁ ବୃତ୍ତାକାର ଖୋଲାସ୍ଥାନ ରହୁଥିଲା, ସେଇଠି ଅଭିନୟ ହେଉଥିଲା ।

ସେ ଯୁଗରେ ଅଭିନେତାଙ୍କର କୌଣସି ସାମାଜିକ ସମ୍ମାନ ନଥିଲା । ସେମାନେ ଥିଲେ ଏକ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଗୋଷ୍ଠୀ । କେବେ କେବେ ସେମାନଙ୍କୁ ସମାଜଚ୍ୟୁତ ମଧ୍ୟ କରାଯାଉ ଥିଲା । କେହି ସେମାନଙ୍କୁ ବିଶ୍ୱାସ କରୁନଥିଲେ । ଅନ୍ୟର ଘୃଣିତ ପୃଷ୍ଠପୋଷକତାରେ ସେମାନଙ୍କର ଜୀବନ କଟୁଥିଲା । ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ରୋମୀୟ ମଞ୍ଚପାଇଁ କ୍ରୀତଦାସ ଗୋଷ୍ଠୀରୁ ଅଭିନେତା ସଂଗୃହୀତ ହେଉଥିଲେ । ମଧ୍ୟଯୁଗରେ ସେ ଦେଶରେ ଏଥିପାଇଁ ଭୃତ୍ୟମାନଙ୍କୁ ମଧ୍ୟ କାମରେ ଲଗାଯାଉଥିଲା । ଅଦାଲତ ଦ୍ୱାରା ଦୋଷୀ ସାବ୍ୟସ୍ତ ନିଷ୍କର୍ମା, ବାରବୁଲାମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ ଅଭିନେତା ବଛାଯାଉଥିଲେ । ତେବେ ଭାରତରେ ଅଭିନେତାମାନେ ଏଭଳି ଉପେକ୍ଷିତ ନଥିଲେ । ଗନ୍ଧର୍ବ ଏବଂ ଅପ୍ସରାମାନଙ୍କୁ ଏ କାର୍ଯ୍ୟରେ ନିୟୋଗ କରାଯାଉଥିଲା ଏବଂ ସେମାନେ ପାଖାପାଖି ବସବାସ କରୁଥିଲେ । ବିଶାଳ ଜଳାଶୟ ନିକଟରେ ସେମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଗ୍ରାମ ବସାଯାଉଥିଲା । ନୃତ୍ୟ ଗୀତ ଅଭିନୟ ଏମାନଙ୍କର ପେଶା ଥିଲା ବୋଲି ଅଥର୍ବବେଦ କହନ୍ତି । ତେବେ ଏଠାରେ ମଧ୍ୟ ସମାଜ ବାହାରେ ସେମାନଙ୍କ ପାଇଁ ସ୍ଥାନ ନିରୂପିତ ହେଉଥିଲା । 'ମନୁ ସଂହିତା' ଅଭିନୟ ଦର୍ଶନକୁ ଅପରାଧ ବୋଲି ସାବ୍ୟସ୍ତ କରିଛନ୍ତି । ସେ ଦେଶରେ ଏଲିଜାବେଥ୍‌ଙ୍କ ଅମଳରେ ସେକ୍ସପିୟର୍, ଏଡ୍‌ୱାର୍ଡ଼ ରିଚ୍ଚାର୍ଡ଼ ପ୍ରଭୃତି ନାଟ୍ୟକାର, ଅଭିନେତାମାନେ ଭଦ୍ରଲୋକ ରୂପରେ ନିଜକୁ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ କରାଇ କିଛି ସାମାଜିକ ସ୍ୱୀକୃତି ଆଦାୟ କରିନେଇଥିଲେ । ସେମାନେ ଧନବାନ ହୋଇଥିବାରୁ ଏହା ସମ୍ଭବ ହୋଇଥିଲା । ତେବେ ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତକରେ ଖ୍ୟାତିମାନ୍ ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ସାମାଜିକ ସ୍ୱୀକୃତି ମିଳିଗଲା । ଉନବିଂଶ ଶତକର ଶେଷାର୍ଦ୍ଧରୁ ହେନ୍‌ରି ଆରଭିଂଙ୍କ ଅଭିଷେକ ସମୟରୁ ଅଭିନୟକୁ ସମ୍ମାନଜନକ ବୃତ୍ତିର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ଦିଆଗଲା । ତେବେ ଭଦ୍ରପରିବାରର ନାରୀମାନେ ଅଭିନୟ ପାଇଁ ଆସୁନଥିଲେ । ଏଥିପାଇଁ ସମାଜଚ୍ୟୁତମାନଙ୍କର ସାହାଯ୍ୟ ନେବାକୁ ପଡୁଥିଲା । ପ୍ରାଚୀନ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଭାରତରେ ଅଭିନେତାକୁଳ ସମ୍ମାନିତ ଥିଲେ ବୋଲି କୁହାଯାଉଛି । ତେବେ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକକାଳରୁ ଏପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅଭିନୟଦର୍ଶନକୁ ଭଲ ବୋଲି କୁହାଯାଉଥିଲେହେଁ, ନାଟ୍ୟକର୍ମୀମାନଙ୍କୁ ସମ୍ମାନ ଦିଆଯାଇନାହିଁ । ତେବେ ମଲ୍ଲଭୂମିରେ ରାଜପରିବାର, ରାଣୀ, ରାଜକନ୍ୟାମାନେ ଅଭିନୟ କରୁଥିଲେ । ଐରବଂଶର ସମ୍ରାଟ ଖାରବେଳ ଗନ୍ଧର୍ବବିଦ୍ୟାରେ ନିପୁଣ ଥିଲେ । କବି ସାରଳା, ରଙ୍ଗସଭାହୀନ ରାଜ୍ୟକୁ 'ଅସୁର ସାମ୍ରାଜ୍ୟ' ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ଏସବୁ ସତ୍ତ୍ୱେ ଲୋକୋକ୍ତି ହେଉଛି, ''ନିର୍ଲଜ୍ଜ ଗାଇ ସଲଜ୍ଜ ବାଇ, ଅତି ଅଲାଜୁକ ନାଚ ନାଚି ଯାଇ''– ଏହାରି ଭିତରଦେଇ ଅଭିନୟ କଳାପ୍ରତି ଲୋକଙ୍କର ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ପ୍ରକଟିତ ହୋଇଛି । ଅଭିନେତାଙ୍କ ଖ୍ୟାତି କ୍ଷଣସ୍ଥାୟୀ । ଏକ ଅନିଶ୍ଚିତତା ଭିତରେ ସେମାନଙ୍କର ଜୀବନ କଟିଯାଏ । ରୋମ୍‌ର ମଞ୍ଚ ମୁକ୍ତାକାଶୀ ଥିଲା । ଗ୍ରୀସ୍‌ରେ ମଧ୍ୟ ତାହାହିଁ ଥିଲା । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ନିମନ୍ତେ ଗ୍ରୀସ୍‌ର ଲୋକମାନେ ପ୍ରାୟ ଏଭଳି ଏକ ପାହାଡ଼ ବାଛୁଥିଲେ, ଯାହାକୁ ସହଜରେ ଖୋଳି ଅର୍ଦ୍ଧବୃତ୍ତାକାର ସୋପାନାକୃତି ଆସନ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଉଥିଲା ଏବଂ ତା' ଉପରେ ବସି ଦର୍ଶକମାନେ ଅଭିନୟ ଦେଖିପାରୁଥିଲେ । ଏଭଳି ମଞ୍ଚରେ ସଂଳାପ ମଧ୍ୟ ସ୍ପଷ୍ଟଭାବରେ ଶୁଣାଯାଉଥିଲା । ଓଡ଼ିଶାର ଉଦୟଗିରି ମଞ୍ଚ ଏହିଭଳି ଏକ ମଞ୍ଚ। ସବୁଠାରୁ ତଳ ପାହାଚରେ ଏକ ବୃତ୍ତାକାର ସମତଳକ୍ଷେତ୍ର ରହୁଥିଲା; ଯାହାକୁ 'ଅର୍କେଷ୍ଟ୍ରା' କୁହାଯାଉଥିଲା । ଏଠାରେ ନୃତ୍ୟ ଏବଂ 'କୋରସ୍' ଅଭିନୀତ ହେଉଥିଲା । ବୃତ୍ତାକାର ରଙ୍ଗଭୂମିର ଶେଷ ଅଂଶ ଆଡ଼େ ଦର୍ଶକ ରହୁନଥିଲେ ଏବଂ ସେଠାରେ ନାଟକ ଅଭିନୀତ ହେଉଥିଲା । ସେଇ ରଙ୍ଗସ୍ଥଳ ଆଜିକାଲି ଭଳି ଭୂମି ଉପରୁ ଉଚ୍ଚ ହେଉଥିଲା କିମ୍ବା ନାହିଁ, ତାହା ଜଣାଯାଉନାହିଁ । ତେବେ ସୋଫୋକ୍ଲିସ୍‌ଙ୍କ ନାଟକରେ ଅନୁକୂଳ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି ନିମନ୍ତେ ରଙ୍ଗିନ୍ ଦୃଶ୍ୟାବଳୀର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଥିଲା ବୋଲି ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ତାଙ୍କର 'କାବ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର'ରେ ଲେଖିଛନ୍ତି । ରୋମ୍‌ର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ପ୍ରାୟ ଗ୍ରୀସ୍ ମଞ୍ଚଭଳି ହେଉଥିଲା; ଯଦିଓ ଆକାରରେ ଏହା କ୍ଷୁଦ୍ର ଥିଲା । ପ୍ରାକୃତିକ ପାର୍ବତ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ର ବଦଳରେ ଏହା ଗୃହାକାରରେ ନିର୍ମିତ ହେଉଥିଲା ଏବଂ ମୁକ୍ତାକାଶୀହିଁ ଥିଲା । ଅର୍କେଷ୍ଟ୍ରା ଏଥିରେ ମଧ୍ୟ ରହୁଥିଲା ।

ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ କେବେ ପ୍ରଥମେ ନିର୍ମିତ ହେଲା, ଏହା ନିଶ୍ଚିତଭାବେ ଜଣାଯାଉନାହିଁ । ଦେଖାଯାଉଛି ଯେ, ଯେଉଁଠି ପ୍ରାରମ୍ଭିକ ସଭ୍ୟତାର ବିକାଶ ହୋଇଛି, ସେଠାରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ନିର୍ମାଣ ମଧ୍ୟ ହୋଇଛି । ଯୋଗାଯୋଗର ବ୍ୟବସ୍ଥା ଅତ୍ୟନ୍ତ ଦୁର୍ବଳ ହୋଇଥିବା ସ୍ଥଳେ ଏସବୁ ମଞ୍ଚର ଆକାର-ପ୍ରକାର ପ୍ରାୟ ଏକାଭଳି ହୋଇଥିବାର ଦେଖାଯାଉଛି । ପ୍ରାୟ ପ୍ରତ୍ୟେକ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ମୁକ୍ତାକାଶୀହିଁ ଥିଲା । ଗୋଟିଏ ପଟେ ଅଭିନୟ ସ୍ଥଳ, ଆରପଟେ ଗୋଲାକାରରୂପେ ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟ । ଏଥିରେ ସମ୍ଭ୍ରାନ୍ତଗୋଷ୍ଠୀଙ୍କ ବସିବା ସ୍ଥାନ କିଞ୍ଚିତ୍ ଉଚ୍ଚ ହେଉଥିଲା । ସେତେବେଳେ ନାଟକ ଧାର୍ମିକ ଉତ୍ସବ, ପର୍ବପର୍ବାଣିର ଏକ ଅଭିନ୍ନ ଅଙ୍ଗ ଥିଲା । ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ ଇଂଲଣ୍ଡ ଏବଂ ଫ୍ରାନ୍ସରେ ନାଟ୍ୟ-ପ୍ରସ୍ତୁତିର ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ପଦ୍ଧତିର ବିକାଶ ହେଲା; ଯାହାକୁ 'ରାଉଣ୍ଡ' ବୋଲି କୁହାଯାଉଥିଲା । 'ରାଉଣ୍ଡ' ଏକ ବୃତ୍ତାକାର କ୍ଷେତ୍ର; ଯେଉଁଠି କେନ୍ଦ୍ରରେ ଅଭିନୟ ନିମନ୍ତେ ସ୍ଥାନ ରଖି ଦର୍ଶକମାନେ ଠିଆହେଉଥିଲେ; ବାହାରେ ବେଶଗୃହ ରହୁଥିଲା । ଅଭିନୟକ୍ଷେତ୍ରକୁ ଅଭିନେତାମାନେ ବାହାରୁ ପ୍ରବେଶ କରୁଥିଲେ । ଦର୍ଶକମାନେ ସେମାନଙ୍କ ପାଇଁ ବାଟ ରଖି ଠିଆହେଉଥିଲେ । ମଞ୍ଚର

Digitized by srujanika@gmail.com

ମଧ୍ୟସ୍ଥଳରେ ଏକ ମୀନାର ରହୁଥିଲା; ଯାହା ଉପରେ ବେଳେ ବେଳେ ଅଭିନୟ କରାଯାଉଥିଲା । ମଧ୍ୟଯୁଗରେ 'ପେଜେଣ୍ଟ-ଓ୍ୱାଗନ୍' ନାମକ ଅନ୍ୟ ଏକ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ପ୍ରଚଳନ ଥିବାର ଜଣାଯାଉଛି । ପୂଜାପାର୍ବଣରେ ଗୋଟିଏ ନାଟକକୁ ଗୋଟିଏ ରାତି ଭିତରେ ଅନେକ ସ୍ଥାନରେ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିବାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରୁ ଏହାର ସୃଷ୍ଟି । ଏହା ସମ୍ପର୍କରେ ଯେତିକି ସୂଚନା ମିଳୁଛି, ସେଥିରୁ ଜଣାଯାଏ ଯେ, ଏହା ଏକ ରଥାକୃତିର ହେଉଥିଲା; ଅର୍ଥାତ୍ ମଞ୍ଚରେ ରଥଭଳି ଚକ ଲଗାଯାଇ ଘୋଡ଼ାଦ୍ୱାରା ଏହାକୁ ଗୋଟିଏ ସ୍ଥାନରୁ ଆଉ ଗୋଟିଏ ସ୍ଥାନକୁ ନିଆଯାଉଥିଲା । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଦୃଶ୍ୟପାଇଁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ରଥର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରିବାକୁ ହେଉଥିଲା । ଗୋଟିଏ ଦୃଶ୍ୟର ଅଭିନୟ ସାରି ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ରଥଟି ଅନ୍ୟ ଏକ ସ୍ଥାନକୁ ଚାଲିଯାଉଥିଲା ଏବଂ ପରେ ଦ୍ୱିତୀୟ ଦୃଶ୍ୟର ଅଭିନୟ ଦ୍ୱିତୀୟ ରଥ ଦ୍ୱାରା କରାଯାଉଥିଲା । ଏହିପରି କ୍ରମାନୁସାରେ ଅଭିନୟ ଚାଲୁଥିଲା । ଏହିଭଳି ଗୋଟିଏ ରାତିରେ ଏହି ଭ୍ରାମ୍ୟମାଣ ମଞ୍ଚ ଦ୍ୱାରା ଗୋଟିଏ ଇଲାକାରେ ସେଇ ଗୋଟିଏ ନାଟକର ଏକାଧିକ ଅଭିନୟ ହେଉଥିଲା । ଲୋକେ ନାଟକ ପାଖକୁ ନ ଆସି ନାଟକ ଲୋକଙ୍କ ପାଖକୁ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହେବାକୁ ଯାଉଥିଲା । କୁହାଯାଏ ଯେ, ୟର୍କ ଏବଂ ଚେଷ୍ଟର୍ ସହରରେ ଏହି ଧରଣର ଅଭିନୟ ପ୍ରଥମେ ହୋଇଥିଲା ।

ତୃତୀୟ ପ୍ରକାରର ମଞ୍ଚକୁ 'ବୁଥ୍' କୁହାଯାଉଥିଲା । ପାଞ୍ଚସାତ ଫୁଟ ଉଚ୍ଚ ମଜଭୁତ ଖମ୍ବ ଉପରେ ଗୋଟିଏ ମଞ୍ଚା ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଇ ମଞ୍ଚ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହେଉଥିଲା । ଏହାର ଦୁଇପଟରେ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଖମ୍ବ ଉପରେ ଦୁଇଟି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଭାଗ ରହୁଥିଲା । ପ୍ରୟୋଜନାନୁସାରେ ଏଥିରେ ମଧ୍ୟ ଅଭିନୟ କରାଯାଉଥିଲା । ମଞ୍ଚର ପଛପଟେ ପର୍ଦ୍ଦା ପକାଯାଇ ବେଶଘର ତିଆରି କରାଯାଉଥିଲା । ସେତେବେଳକୁ ଇଂଲଣ୍ଡରେ ପେଶାଦାର ମଞ୍ଚର ବିକାଶ ହୋଇସାରିଥିଲା ଏବଂ ଦଳ ବିଭିନ୍ନ ସ୍ଥାନରେ ଅଭିନୟ ଦେଖାଇବାକୁ ଗସ୍ତ କରୁଥିଲେ । ଏଥିରେ ପୁରୁଷମାନେହିଁ ଅଭିନୟ କରୁଥିଲେ ଏବଂ ସେମାନେ ଅଭିଜାତ ପରିବାରର ଭୃତ୍ୟଗୋଷ୍ଠୀରୁ ସଂଗୃହୀତ ହେଉଥିଲେ । କେବେ ଦରବାରରେ, କେବେ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ପ୍ରାସାଦର ହଲ୍‌ଘରେ, କେବେ ଅବା ଚଟିଘର - ଅଗଣାରେ ନାଟକଦଳ ବୁଥ୍-ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୟ ଦେଖାଉଥିଲେ । ଇଂଲଣ୍ଡରେ ରାଣୀ - ଏଲିଜାବେଥ୍‌ଙ୍କ ରାଜତ୍ୱକାଳରେ ଏକ ସାର୍ବଜନୀନ ମଞ୍ଚର ଅଭ୍ୟୁଦୟ ହେଲା । ମଞ୍ଚ କାଠରେ ପ୍ରସ୍ତୁତ ଗୋଲାକାର, ବହୁଭୁଜାକାର, ଗ୍ୟାଲେରୀବିଶିଷ୍ଟ, ହେଉଥିଲା । ଏଥିରେ ଉଭୟ ବସାଯାଇ ତଥା ଠିଆହୋଇ ଅଭିନୟ ଦେଖିବାର ବ୍ୟବସ୍ଥା ରହୁଥିଲା । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ତିନିଆଡ଼େ ଦର୍ଶକ ଏବଂ ପଛ ଭାଗରେ ବେଶଘର ରହୁଥିଲା । କେବେକେବେ ମଞ୍ଚର ଦୁଇପାଖକୁ ପାଲଦ୍ୱାରା ଢାଙ୍କିଦିଆଯାଉଥିଲା । ପ୍ରସାଧନ କକ୍ଷର ଦରଜା ଦେଇ ଅଭିନେତା ମଞ୍ଚଉପରକୁ ପ୍ରବେଶ କରୁଥିଲେ । ଏହା ଉପରେ ବାଲ୍‌କୋନିର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଯାଉଥିଲା । ଏଥିରେ ଅଭିନୟ କରାଯାଉଥିଲା କିମ୍ବା ସମ୍ଭ୍ରାନ୍ତ - ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ବସିବା ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଯାଉଥିଲା । ସେଟ୍ କିମ୍ବା ଦୃଶ୍ୟାବଳୀ ନାମକୁମାତ୍ର ରହୁଥିଲା । ଅଭିନୟରେ ମୁଖାର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଥିଲା । ମହମବତୀ ଦ୍ୱାରା ଆଲୋକ-ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଯାଉଥିଲା । ବେଶପୋଷାକ ବେଶ୍ ବର୍ଣ୍ଣାଢ଼୍ୟ ହେଉଥିଲା । ସେତେବେଳେ ରଙ୍ଗିନ ସେଟ୍‌ର ପ୍ରୟୋଗ ଆରମ୍ଭ ହେଉଥିଲା । ସପ୍ତଦଶ ଶତକର ପୂର୍ବାର୍ଦ୍ଧରେ ବେନ୍ ଜନ୍‌ସନ୍ ଏବଂ ଇନିଗୋ ଜୋନ୍ସ ପ୍ରଭୃତି ଅନେକ 'ମାସ୍କ'ର ପ୍ରସ୍ତୁତିରେ ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ କଲେ ଏବଂ ଦର୍ଶକମାନେ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଏହାକୁ ବହୁତ ପ୍ରଶଂସା କରିବାରୁ ଜନ୍‌ସନ୍ ଖୁବ୍ ରାଗିଯାଇ ଲେଖିଲେ, ''ତେବେ କ'ଣ ଧରିନେବାକୁ ହେବ ଯେ, ବଢ଼େଇଗିରି ଆଉ ରଙ୍ଗ ବୋଳିବା ହେଉଛି ନାଟକର ଆତ୍ମା ?''

୧୬୦୮ ଖ୍ରୀ: ଅ: ପରେ ସେକ୍ସପିୟର୍‌ଙ୍କ ନାଟକ ପ୍ରାସାଦର ଅଭ୍ୟନ୍ତରରେ ହେବାକୁ ଲାଗିଲା । ଏଇଭଳି ଏକ ପ୍ରାସାଦର ନାମ ଥିଲା 'ବ୍ଲାକ୍-ଫାୟାର୍ସ ଥିଏଟର' । ଇଂଲଣ୍ଡରେ ପିଉରିଟାନ୍‌ମାନେ କ୍ଷମତାକୁ ଆସିବାପରେ ଥିଏଟର୍‌ର ବିକାଶ ବନ୍ଦ ହୋଇଗଲା । ସେମାନେ ଥିଏଟର୍‌କୁ ଘୃଣା କରୁଥିଲେ । ରାଜତନ୍ତ୍ରର ପୁନଃ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ପରେ ଥିଏଟର୍ ଅଗ୍ରଗତି ପୁନର୍ବାର ଆରମ୍ଭ ହେଲା । ଏହାପରେ ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ତିନୋଟି ପ୍ରମୁଖ ପ୍ରଗତି ହୋଇଥିଲା । ପ୍ରଥମତଃ, ନୂତନ ସାର୍ବଜନୀନ ବିଶାଳ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରାଗଲା । ଦ୍ୱିତୀୟତଃ, ଦୃଶ୍ୟପରିବର୍ତ୍ତନ ନିମନ୍ତେ ସହଜରେ ଘୁଞ୍ଚାଯାଇପାରୁଥିବା ସେଟ୍‌ର ବ୍ୟବସ୍ଥା ହେଲା । ତୃତୀୟତଃ, ମଞ୍ଚ ଏଥର ଏକ ଚଳମାନ ଫଟୋଚିତ୍ର ଭଳି ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଦେଖାଗଲା । ଏହାକୁ 'ପ୍ରସିନିୟମ୍ ଆର୍କ' କୁହାଯାଉଥିଲା । ପାର୍ଶ୍ୱଭାଗ, ପୃଷ୍ଠପଟ ଏବଂ ଝାଲର ପ୍ରଭୃତି ବ୍ୟବହାର ଦ୍ୱାରା ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ମଞ୍ଚ ପ୍ରଥମେ ଇଟାଲୀରୁ ଆରମ୍ଭ ହେଲା ଏବଂ ଅତି ଅଳ୍ପ ଦିନ ମଧ୍ୟରେ ଏହା ସମଗ୍ର ୟୁରୋପରେ ବ୍ୟାପିଗଲା । ଏଥିରେ ମଧ୍ୟ ଆଲୋକ ବ୍ୟବସ୍ଥା ପାଇଁ ମହମ ବତୀ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଥିଲା । ତେଣୁ ମଞ୍ଚଭିତରେ ଏକ ଧୂଆଁଳିଆ ରହସ୍ୟମୟ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି ହେଉଥିଲା । ରଙ୍ଗଶାଳାର କାନ୍ଥରେ ଘୋଡ଼ା ନାଲ ଭଳି ବକ୍ସ ଆସନର ବ୍ୟବସ୍ଥା ରହୁଥିଲା ଏବଂ ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକଙ୍କ ପାଇଁ ଚଟାଣ ଉପରେ ବେଞ୍ଚ ପକାଇଦିଆଯାଉଥିଲା । ଧୀରେ ଧୀରେ 'ପ୍ରସେନିୟମ ଆର୍କ' ଆଗକୁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଆଡ଼କୁ ମଂଚର ଯେଉଁ ଅଂଶ ଥିଲା, ତାହା ହ୍ରାସ ପାଇବାକୁ ଲାଗିଲା ଏବଂ ଭିକ୍ଟୋରିଆ ଯୁଗରେ ମଂଚାଗ୍ର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣଭାବରେ ଲୁପ୍ତ ହୋଇଗଲା ତଥା ଫଟୋଫ୍ରେମଭଳି ଦେଖାଯାଉଥିବା ମଂଚ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କଲା । ଥିଏଟର୍-ହଲ୍‌ର ଆଭ୍ୟନ୍ତରୀଣ ସାଜସଜ୍ଜାର ପରିପାଟୀ ଏହି ସମୟରେ ଆରମ୍ଭ ହେଲା । ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ବସିବା ବ୍ୟବସ୍ଥାର ଉନ୍ନତି କରାଗଲା । ମହମବତୀ ବଦଳରେ ଗ୍ୟାସ୍ ଲାଇଟ୍ ବ୍ୟବହାର କରାଗଲା । ଆଲୋକ ସ୍ପଷ୍ଟ ହେବା ସହିତ ଇଚ୍ଛାନୁସାରେ ଏହାକୁ କମ୍ ବେଶୀ କରାଯାଇପାରିଲା । ଅଭିନୟ ଚାଲୁଥିବାବେଳେ ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟର ଆଲୋକ ମ୍ଳାନ ତଥା ମଞ୍ଚର ଆଲୋକ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ କରାଯାଇପାରିଲା । ଏତିକିବେଳେ ମଞ୍ଚରେ ଆଉ ଏକ ବ୍ୟବସ୍ଥା ପ୍ରବର୍ତ୍ତନ କରାଗଲା । ସେଟ୍ ଏବଂ ଦୃଶ୍ୟ ବଦଳାଇବା ପାଇଁ ଖୁବ୍ କମ୍ ସମୟ ମିଳୁଥିଲା । ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ ମଞ୍ଚରେ ଏଥିପାଇଁ ଅସୁବିଧା ହେଉଥିଲା । ସେଥିପାଇଁ ମଂଚର ଛାତକୁ ଉପରକୁ ଉଠାଇଦିଆଗଲା । ଏହାଦ୍ୱାରା ବଦଳାଇବା ପାଇଁ ଥିବା ସେଟ୍‌କୁ ସହଜରେ ଉପରକୁ ଉଠାଇ ନିଆଯାଇ ପାରିଲା ଏବଂ ତା' ବଦଳରେ ନୂତନ ସେଟ୍ ତଳକୁ ଖସାଇଦିଆଗଲା । ଏହା ଫଳରେ ସେଟ୍‌ଗୁଡ଼ିକ ଭାଙ୍ଗିଯିବାର ଆଶଙ୍କା ଦୂର ହେଲା । ଏହି ସମୟରେ ଦୃଶ୍ୟପଟ ପ୍ରସ୍ତୁତି ବ୍ୟବସ୍ଥାର ବହୁ ଉନ୍ନତି ହେଲା । ଅଭ୍ୟନ୍ତର ଦୃଶ୍ୟର ଦୂରତ୍ୱ ତଥା ଗଭୀରତାର ଆଭାସ ଦେବା ନିମନ୍ତେ ବିଭିନ୍ନ ରଙ୍ଗ ଏବଂ ଅନ୍ୟ କୌଶଳର ପ୍ରୟୋଗ କରାଗଲା । ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା ବାସ୍ତବଦୃଶ୍ୟର ଅନେକ ନିକଟକୁ ଚାଲିଆସିଲା; ଫଳରେ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଏଥିପାଇଁ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରୀମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ବହୁ ବାଦ ବିସମ୍ବାଦ ସୃଷ୍ଟି ହେଲା । ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା ଦ୍ୱାରା ଅଭିନୟରୁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟି ଦୂରକୁ

Digitized by srujanika@gmail.com

ହଟାଇନିଆଯାଉଛି ବୋଲି ଅଭିଯୋଗ କରାଗଲା । ଯାହାହେଉ, ଭିକ୍ଟୋରିଆ-ଯୁଗରେହିଁ ମଞ୍ଚସଜ୍ଜାର ବହୁ ଉନ୍ନତି ଘଟାଯାଉଛି ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରେ ।

ଅଭିନୟକ୍ଷେତ୍ରରେ ଏବେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରସିନିୟମ୍ ମଞ୍ଚ-ବ୍ୟବସ୍ଥାର ପ୍ରଚଳନ ରହିଛି; ଯଦିଓ ଏହା ବିରୁଦ୍ଧରେ ବାରମ୍ବାର ସ୍ୱର ଉଠିଆସୁଛି । କେତେକଙ୍କର ମତରେ ଏହି ବ୍ୟବସ୍ଥା ଦ୍ୱାରା ଅଭିନେତା ଏବଂ ଦର୍ଶକଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଏକ ପାଚେରି ଠିଆହୋଇଯାଏ । ଫଳରେ ଅଭିନୟର ସୂକ୍ଷ୍ମତା ଦର୍ଶକମାନେ ଆଦୌ ଦେଖିପାରନ୍ତି ନାହିଁ; ଏବଂ ଅଭିନେତା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ କୌଣସି ଅନ୍ତରଙ୍ଗତା ସ୍ଥାପିତ ହୋଇପାରେନାହିଁ । ଏହି ଅସୁବିଧା ଦୂର କରି ଦର୍ଶକ ଓ ଅଭିନେତା ମଧ୍ୟରେ ନୈକଟ୍ୟ ସ୍ଥାପନ କରିବା ନିମନ୍ତେ ବର୍ତ୍ତମାନ ମଞ୍ଚ-ବ୍ୟବସ୍ଥାକ୍ଷେତ୍ରରେ ଅନେକ ନୂଆ ନୂଆ ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଉଛି । ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ ଉଠି ଅଭିନେତାଙ୍କର ମଞ୍ଚଆଡ଼କୁ ଅଗ୍ରସର ହେବା ଏବଂ ଏହି ସମୟରେ ଅଭିନୟ କରୁଥିବା, ତଥା ମଞ୍ଚାଗ୍ର ବ୍ୟବସ୍ଥାର ପୁନଃ ପ୍ରଚଳନ ପ୍ରଭୃତି ହେଉଛି ଏହି ବ୍ୟବସ୍ଥାର ନୂଆ ନୂଆ ରୂପ । ଏହାକୁ କୁହାଯାଉଛି 'ଅଡ଼ିଆନ୍ସ ପାର୍ଟିସିପେଶନ୍' । ସ୍କୁଲପଡ଼ିଆ, କ୍ଳବଘର ଆଦିକୁ ମଞ୍ଚରୂପରେ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଛି । ଦର୍ଶକମାନେ ଏହାର ଚାରିପଟେ ବସୁଛନ୍ତି । ମଞ୍ଚର ଏହି ଅଭିନବତା କାରଣରୁ ପ୍ରସ୍ତୁତି, ଅଭିନୟ, ସେଟ୍, ଆଲୋକ ସମ୍ପର୍କରେ ନୂଆ ନୂଆ ସମସ୍ୟାମାନ ଆଗକୁ ଆସୁଛି । ତେବେ ସ୍ୱୀକାର କରିବାରେ ଅସୁବିଧା ନାହିଁ ଯେ, ଏହାଦ୍ୱାରା ଦର୍ଶକ ଓ ଦୃଶ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ନିକଟତା ବୃଦ୍ଧି ପାଇଛି । ପ୍ରସଙ୍ଗକ୍ରମେ ଏଠାରେ ଉଲ୍ଲେଖ କରାଯାଇପାରେ ଯେ, ଆମର ଲୋକନାଟକରେ ଆବହମାନକାଳରୁ ଏହି ବ୍ୟବସ୍ଥା ପ୍ରଚଳିତ ରହିଛି । ତେଣୁ ଆମ ପାଇଁ ଏହା କୌଣସି ଚମକପ୍ରଦ କିମ୍ବା ଅଭିନବ ବ୍ୟବସ୍ଥା ଆଦୌ ନୁହେଁ । ତେବେ ମଞ୍ଚରେ ସମ୍ପ୍ରତି ଯେଉଁ ସଂକେତାତ୍ମକ ସେଟ୍ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ପ୍ରଚଳନ କରାଯାଇଛି , ତହିଁରେ ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ନିଜର ଅଭିନୟ କ୍ଷମତାର ଆଧାରରେହିଁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ବସାଇରଖିବାର ଉଦ୍ୟମ କରିବାକୁ ପଡୁଛି ।

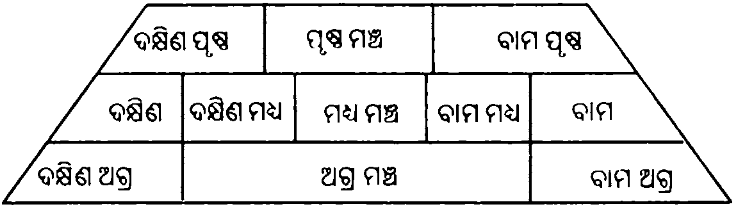
ଅଭିନୟକ୍ଷେତ୍ରରେ ସାମାନ୍ୟ ତଥା ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟରେ ଅଧିକ ଢାଲୁବ୍ୟବସ୍ଥା ଯଦି ଉପଲବ୍ଧ ହୁଏ, ତାହାହେଲେ ଅଭିନୟ ପାଇଁ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଆଦର୍ଶ ସ୍ଥାନୀୟ ବୋଲି ଧରିନେବାକୁ ହେବ । ଏହା ଦ୍ୱାରା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଦେଖିବା ପାଇଁ ବେଶ୍ ସୁବିଧା ହୁଏ ଏବଂ ଦୃଶ୍ୟର ଗଭୀରତା ମଧ୍ୟ ଅଧିକ ପ୍ରତୀୟମାନ ହୁଏ । ମଞ୍ଚଦୃଶ୍ୟକୁ ସ୍ମରଣୀୟ ରୂପ ଦେବା ପାଇଁ ଏହାକୁ କେତୋଟି ଅଭିନୟ ଜୋନ୍‌ରେ ବିଭକ୍ତ କରିନେବା ହେଉଛି ସବୁଠାରୁ ଉପାଦେୟ । ବିଭିନ୍ନ ଆକାର-ପ୍ରକାରର ଶିଢ଼ି, କାଛ ଆଦି ସାହାଯ୍ୟରେ ମଞ୍ଚର 'ସ୍ପେସ୍'କୁ ଚମତ୍କାର ଭାବରେ ବଣ୍ଟାଯାଇପାରିବ । ଏ ବ୍ୟବସ୍ଥା ଅଭିନେତାମାନଙ୍କର ଆକର୍ଷଣୀୟତା ବଢ଼ାଇଦେଇଥାଏ । ଗୋଟିଏ ଚରିତ୍ର ଅନ୍ୟ ଚରିତ୍ରକୁ ଆବୃତ କରିପକାଇବାର ଅସୁବିଧା ଏଥିରେ ନଥାଏ । ମଂଚ ଉପରେ ଉପମଂଚର ବ୍ୟବସ୍ଥା ପାକିଂବକ୍ସ ଭଳି ଶସ୍ତା କାଠ ସାହାଯ୍ୟରେ ଅନାୟାସରେ କରାଯାଇପାରିବ ।

ଅଭିନୟକ୍ଷେତ୍ର ଯେମିତି ହେଉ ନା କାହିଁକି, ତାହା ସହିତ ନାଟ୍ୟକର୍ମୀମାନେ ପୂର୍ବାହ୍ନରୁ ଭଲଭାବରେ ପରିଚିତ ହୋଇଥିବା ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ । ମଞ୍ଚର ପଛ ଭାଗକୁ ପୃଷ୍ଠମଂଚ, ତଥା ସମ୍ମୁଖ ଭାଗକୁ ଅଗ୍ରମଞ୍ଚ କୁହାଯାଏ । ମଧ୍ୟଭାଗକୁ ମଧ୍ୟଭାଗ ମଂଚ, ବାମ ଅଂଶକୁ ବାମ ପୃଷ୍ଠ

Digitized by srujanika@gmail.com

ମଂଚ, ଡାହାଣ ଅଂଶକୁ ଦକ୍ଷିଣ ପୃଷ୍ଠ ମଞ୍ଚ ପ୍ରଭୃତି କୁହାଯାଉଛି । ଏହାକୁ ନିମ୍ନ ରେଖାଚିତ୍ର ସାହାଯ୍ୟରେ ସ୍ପଷ୍ଟ କରାଯାଇପାରେ ।

ଆଧୁନିକ ମଞ୍ଚ



ବର୍ତ୍ତମାନ ପ୍ରସେନିୟମ୍ ମଞ୍ଚର ସାଜସଜ୍ଜା ମଞ୍ଚ-ବ୍ୟବସ୍ଥାର ଏକ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ଅଙ୍ଗ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଏହାକୁ ବାଦ୍ ଦେଇ ନାଟକ ଯେ ସଫଳ ହେବନାହିଁ, ଏଭଳି ମନେ କରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ । ଅଭିନୟର ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ମଞ୍ଚ ପାଇଁ କୌଣସି ସାଜସଜ୍ଜାର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଯାଉଥିବାର ପ୍ରମାଣ ନାହିଁ । ପୁଣି ଏବେ ଯେଉଁସବୁ ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହେଉଛି, ତହିଁରେ ମଧ ସାଜସଜ୍ଜା ପ୍ରାୟ ନାହିଁ କହିଲେ ଚଳେ । ମୁକ୍ତାକାଶୀ ମଞ୍ଚରେ ସୁଦ୍ଧା ଏହି ବ୍ୟବସ୍ଥା ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଉଛି । ତେବେ ଏଭଳି କ୍ଷେତ୍ରରେ ଦର୍ଶକମାନେ କଳ୍ପନାପ୍ରବଣ ହେବେ ବୋଲି ଆଶା କରାଯାଏ । ଗ୍ରାମୀଣ ଦର୍ଶକମାନେ ଦୃଶ୍ୟପଟହୀନ ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୟ ଦେଖି ଯେଉଁଭଳି ତାକୁ ସହଜରେ ଗ୍ରହଣ କରିନିଅନ୍ତି, ଠିକ୍ ସେମିତି ପ୍ରୟୋଗବାଦୀ ନାଟକର ମଞ୍ଚ ପାଇଁ ଏଇଭଳି ଚିନ୍ତା ଆବଶ୍ୟକ ହୁଏ । ତେବେ ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକ ମନୋରଞ୍ଜନ ନିମନ୍ତେ ନାଟକ ଦେଖିବାକୁ ଆସନ୍ତି ଏବଂ ଯଥାସମ୍ଭବ ଯଥାର୍ଥ ବାତାବରଣରେ ଅଭିନେତାମାନଙ୍କୁ ଦେଖିବାକୁ ଭଲପାଆନ୍ତି । ଦୃଶ୍ୟପଟ ଏହି ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରେ । ତେବେ ମଞ୍ଚର ପ୍ରାଣ ହେଉଛି ଅଭିନୟ । ଦୃଶ୍ୟପଟ ନିଶ୍ଚୟ ଏତେ ଆକର୍ଷଣୀୟ ହେବା ଅନୁଚିତ, ଯାହାଦ୍ୱାରା ଦର୍ଶକ ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ଛାଡ଼ି ଦୃଶ୍ୟପଟ ପ୍ରତି ଅଧିକ ଆକୃଷ୍ଟ ହୋଇପଡ଼ିବେ ଏବଂ ମଞ୍ଚରୁ ବାହାରିଆସିବା ପରେ ସେମାନଙ୍କ ମନରେ ଅଭିନୟ ବଦଳରେ ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜାହିଁ ସ୍ଥାନ ପାଇବ । ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା ହେଉଛି ନାଟକର ଏକ ସହାୟକ ଅଙ୍ଗ । ନାଟକପ୍ରଦର୍ଶନହିଁ ହେଉଛି ଏଠାରେ ମୁଖ୍ୟ ବ୍ୟାପାର । ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା ଅଭିନୟ ପାଇଁ ଆବଶ୍ୟକ ପୃଷ୍ଠଭୂମି ଏବଂ ବାତାବରଣ ସୃଷ୍ଟି କରୁଥିବାରୁ ଏହା ଗୌଣ ଅଟେ ।

ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା ଦୁଇଟି ବ୍ୟାପାର ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ । ପ୍ରଥମଟି ହେଉଛି ନାଟକର ପ୍ରସ୍ତୁତିଶୈଳୀ ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟଟି ହେଉଛି ଅଭିନୟ ସ୍ଥଳ । ଏହା ପୁଣି ନିର୍ଭର କରେ ଉପଲବ୍ଧ ଅର୍ଥରାଶି ଉପରେ । ଆମ ଦେଶରେ ସାଧାରଣତଃ ଉପରକୁ ଉଠିଯାଇପାରୁଥିବା ରଙ୍ଗିନ ପର୍ଦାହିଁ ମଞ୍ଚସଜ୍ଜାର ପ୍ରଧାନ ଉପକରଣରୂପେ ଏବେ ମଧ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଛି । ଇତିମଧ୍ୟରେ ଅନ୍ୟତ୍ର ଏହାର ବହୁ ପରିବର୍ତ୍ତନ ହେଲାଣି ଏବଂ ବିକଳ୍ପ ବ୍ୟବସ୍ଥା ମଧ କରାଯାଇ ସାରିଲାଣି । ଏଠାରେ ଅଭିନୟ ତଥାପି ଏକ ଶିଳ୍ପର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ପାଇ ନ ଥିବାରୁ ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବିଶେଷ ପରିବର୍ତ୍ତନ ହୋଇନାହିଁ ।

Digitized by srujanika@gmail.com

ଅବଶ୍ୟ ମଞ୍ଚରେ ଗୋଟିଏ ମାତ୍ର କଳାପର୍ଦା ଟାଣି ସମଗ୍ର ମଞ୍ଚରେ ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ସେଟ୍ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇ ଅଭିନୟରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଅଣାଯାଇ ପାରିଛି । ଏହା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଗୃହୀତ ହୋଇଛି ମଧ୍ୟ । ତେବେ ଅଧିକାଂଶ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସେଇ ସନାତନ ଦୃଶ୍ୟପଟର ପ୍ରଚଳନ ରହିଛି । ଏହି ବ୍ୟବସ୍ଥାକୁ ସୁଦ୍ଧା ସୃଜନଶୀଳ କଳ୍ପନା ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବଶାଳୀ କରାଯାଇପାରିବ । ଅନ୍ୟତ୍ର ଏ ଧରଣର ଉଦ୍ୟମ ହୋଇସାରିଲାଣି । ଆର୍ଥିକ ଦୁର୍ବଳତା କାରଣରୁ ଏଠାରେ ତାହାର ପ୍ରୟୋଗ ଯଥାଯଥଭାବରେ କରାଯାଇପାରିନାହିଁ । ପର୍ଦା ଆଗରେ ରେଖାଚିତ୍ରର ବ୍ୟବହାର ଏହାର ଆକର୍ଷଣୀୟତାକୁ ଯଥେଷ୍ଟ ବଢ଼ାଇଦେଇଥାଏ । କାଠ ଫ୍ରେମ୍ ଉପରେ ମୋଟା କନା ମଡ଼ାଇ ପ୍ରୟୋଜନାନୁସାରେ ଏହା ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଇପାରେ । ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଆକାର ଚିତ୍ରକୁ ପ୍ରଥମେ କନା ଉପରେ ରେଖାୟିତ କରିନେବାକୁ ହୁଏ । ତା' ପରେ ଛୋଟ କରତରେ ରେଖାର ଧାରକୁ କାଟି ନିଆଯାଏ । ଏଗୁଡ଼ିକ ସହଜରେ ଘୁଞ୍ଚାଘୁଞ୍ଚି କରାଯାଇପାରେ ଏବଂ ଭଲ ସେଟ୍‌ର କାମ ତୁଲାଏ । ଏହା ସହିତ ମଞ୍ଚପୀଠ, ପାହାଚ, ଶିଡ଼ିର ବ୍ୟବହାର ଭଲ ପ୍ରଭାବ ସୃଷ୍ଟିକରେ । ଆଜିକାଲି ନାଟକରେ ଆଭ୍ୟନ୍ତରୀଣ ଦୃଶ୍ୟ ପାଇଁ ଯେଉଁ ସେଟ୍‌ର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଉଛି, ତାଂକୁ 'ବକ୍ସସେଟ୍' କୁହାଯାଉଛି । ବିଭିନ୍ନ ଆକାରର ପଟ ଦ୍ୱାରା ଏହା ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଏ । କାଠର ଟାଣ ଫ୍ରେମ୍ ଉପରେ କାନ୍‌ଭାସ୍ ଚଢ଼ାଇ ତା' ଉପରେ ରଙ୍ଗ ଦିଆଯାଇ ଏହା ତିଆରି ହୁଏ । ଦରକାର ବେଳେ ଗୋଟିକୁ ଆଉ ଗୋଟିଏ ସହ ଯୋଡ଼ି ପଛଆଡୁ କାଠଡ଼ିରା ଦେଇ ଈପ୍‌ସିତ ପ୍ରକୋଷ୍ଠ କିମ୍ବା ହଲ୍ ଇତ୍ୟାଦି ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇପାରେ । ଦୃଶ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଅନାୟାସ, ଶୃଙ୍ଖଳିତ ଏବଂ ଦ୍ରୁତ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ଏଥିପାଇଁ ବାରମ୍ବାର ପର୍ଦା ପକାଉଠାକରିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ପର୍ଦା ପକାଇବାଦ୍ୱାରା ଅଙ୍କ ପରିବର୍ତ୍ତନ, ମଧ୍ୟାନ୍ତର, ଅନ୍ତରାଳ ଏବଂ ସମାପ୍ତିର ସୂଚନା ଦିଆଯାଏ; ତେଣୁ ଯଥାସମ୍ଭବ ଏହାକୁ ଏଡ଼ାଇଯିବା ଉଚିତ । ମନେରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ଯେତେ ଥର ପର୍ଦା ପଡ଼ିବ, ଦର୍ଶକ ସେତେ ଥର ନାଟକଠାରୁ ମନଃସଂଯୋଗ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରି ନିଜସ୍ୱ ଜଗତ୍‌କୁ ଫେରିଯିବେ । ସେଠାରୁ ପୁଣି ନାଟକ-ଜଗତ୍‌କୁ ଫେରିବା ପାଇଁ ସମୟ ଦରକାର ହୁଏ । ଏଥିରୁ ରକ୍ଷାପାଇବା ପାଇଁ ଏବେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଆଗରେ ଆଲୋକକୁ ନିଷ୍ପ୍ରଭ କରି ଅନୁକୂଳ ନେପଥ୍ୟ-ସଙ୍ଗୀତ ସାହାଯ୍ୟରେ ଦୃଶ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରାଯାଉଛି । ବେଳେବେଳେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅନ୍ଧାର କରି ମଧ୍ୟ ଏହା କରାଯାଇଛି । ଯାହା କରାଯାଉ, ଏଇ କାର୍ଯ୍ୟଟି ଯଥାସମ୍ଭବ ଦ୍ରୁତ ତଥା ଶୃଙ୍ଖଳିତ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ ।

(ଙ) **ମଞ୍ଚୋପକରଣ**— ଏହା ପରେ ମଞ୍ଚୋପକରଣ ପ୍ରସଙ୍ଗ । ପ୍ରଦର୍ଶନ ପୂର୍ବରୁ ଏ ସମସ୍ତ ଉପକରଣ ଯୋଗାଡ଼ କରି ନିଜ ହାତପାଖରେ ରଖିବା ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ; ନଚେତ୍ ଶେଷ ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଏଥିପାଇଁ ଅସୁବିଧା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇପାରେ । ଠିକ୍ ସମୟରେ ଠିକ୍ ଜିନିଷଟି ହାତପାଖରେ ନ ପାଇଲେ ଅଭିନେତା ବିଚଳିତ ହୋଇପଡ଼ିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଏହାର ପ୍ରଭାବ ତାଙ୍କର ଅଭିନୟ ଉପରେ ପଡ଼ିବାର ଆଶଙ୍କା । ଏଥିପାଇଁ ପାତ୍ର ଯଦି ବିଳମ୍ବରେ ମଞ୍ଚରେ ପ୍ରବେଶ କରେ, ତେବେ ତା'ର ମନୋବଳ ଭାଙ୍ଗିଯାଏ । ଏ ସମସ୍ତ ସାମଗ୍ରୀ ଯୋଗାଡ଼ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଜଣେ ବ୍ୟବସ୍ଥାପକ ରହିବା ଆବଶ୍ୟକ । ସେ ଯଥେଷ୍ଟ ପୂର୍ବରୁ ନାଟକକୁ ଦୁଇତିନିଥର ପଢ଼ି ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କ ସହିତ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଆଲୋଚନାପୂର୍ବକ ଏକ ତାଲିକା ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିନେବେ । ମଞ୍ଚୋପକରଣକୁ ଦୁଇ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ– (କ) ମଞ୍ଚୋପକରଣ, (ଖ) ପାତ୍ରୋପକରଣ । ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଦୃଶ୍ୟ-ରଚନାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରୁଥିବା ଟେବୁଲ୍, ଚେୟାର, ଗାଲିଚା, ଦରି, ପର୍ଦା, ଫୁଲଦାନି, ଖଟ, ଗୃହସଜ୍ଜାର ବିଭିନ୍ନ ଉପକରଣ ଇତ୍ୟାଦି ହେଉଛି ମଞ୍ଚୋପକରଣ । ପାତ୍ରୋପକରଣ ହେଲା, ପାତ୍ର ନିଜେ ଅଭିନୟ ସମୟରେ ଯାହା ବ୍ୟବହାର କରନ୍ତି; ଯଥା– କଲମ, ଫାଇଲପତ୍ର, ଛତା, ବ୍ରିଫ୍‌କେଶ୍, ପାନିଆ, ଚଷମା, ପିସ୍ତଲ, ହାତକଡ଼ି ଇତ୍ୟାଦି । ଯଥେଷ୍ଟ ପୂର୍ବରୁ ଏସବୁ ଯୋଗାଡ଼ କରାଯିବ ଏବଂ ଏହାର ଏକ ଅଙ୍କାନୁସାରୀ ଏବଂ ଦୃଶ୍ୟାନୁସାରୀ ତାଲିକା ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯିବ । ଏସବୁ ଯୋଗାଡ଼ କରାଗଲାବେଳେ ଏହାର ପ୍ରାୟୋଗିକ ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦତା ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦିଆଯିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଚଷମା ପାଇଁ କେବଳ ଫ୍ରେମ୍‌ର ବ୍ୟବହାର ଭଲ ଫଳ ଦିଏ । କାଚ ଉପରେ ଆଲୋକର ପ୍ରତିଫଳନ ଅଭିନୟରେ ଅସୁବିଧା ସୃଷ୍ଟି କରିପାରେ । ସେମିତି ଡ୍ରେସିଂ ଟେବୁଲ କିମ୍ବା କାଛ-ଆଇନାକୁ ମଞ୍ଚର ଏଭଳି ସ୍ଥାନରେ ରଖାଯିବା ଉଚିତ, ଯେଉଁଠି ତା' ଉପରେ ଆଲୋକର ପ୍ରତିଫଳନ ହେବ ନାହିଁ କିମ୍ବା ଆଇନା ଉପରେ ସାବୁନ୍ ପାଣିର ହାଲୁକା ପ୍ରଲେପ ବୁଲାଇଦେଲେ ପ୍ରତିଫଳନର ଆଶଙ୍କା ନଥାଏ । ଆସବାବପତ୍ର ବାଛିବାବେଳେ ନାଟକରେ ସୂଚିତ ସମୟ ପ୍ରତି ବିଶେଷ ଧ୍ୟାନ ଦିଆଯିବା ଉଚିତ । ଏସବୁ ଦୃଶ୍ୟପଟ ସହିତ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ରଖୁଥିଲେ ଭଲ ପ୍ରଭାବ ସୃଷ୍ଟି କରେ । ନୂଆ ଆସବାବପତ୍ର ଇତ୍ୟାଦିର ବ୍ୟବହାର ଯଥାସମ୍ଭବ ପରିହାର କରାଯିବା ଉଚିତ । ଏହା ଦ୍ୱାରା ସ୍ୱାଭାବିକତା ନଷ୍ଟ ହୁଏ । ମଞ୍ଚର କ୍ଷେତ୍ରଫଳକୁ ଆଖିରେ ରଖି ଏସବୁର ଚୟନ କରାଯିବା ଉଚିତ । ଅଭିନୟ ପାଇଁ ଯଥେଷ୍ଟ ସ୍ଥାନ ରହିବା ପ୍ରତି ପ୍ରଥମେ ଦୃଷ୍ଟି ଦିଆଯିବ । ଏଥିପାଇଁ ଅଭିନୟରେ ସହାୟକ ଆସବାବ-ପତ୍ରହିଁ ମଂଚରେ ରଖିବା ଭଲ । ମଞ୍ଚରେ ଖାଇବା ପିଇବା ସାମଗ୍ରୀର ବ୍ୟବହାରରେ ଯଥେଷ୍ଟ ସତର୍କତା ବାଞ୍ଛନୀୟ । ଏଥିରେ ଅଭିନୟହିଁ ପ୍ରମୁଖ ସ୍ଥାନ ଅଧିକାର କରିବା କଥା । ପାଣିଗ୍ଲାସ ହେଉ ବା ଚା'-କପ୍ ହେଉ, ଏସବୁ କେବେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭର୍ତ୍ତିକରି ମଞ୍ଚରେ ବ୍ୟବହାର କରାଯିବ ନାହିଁ । ମଞ୍ଚରେ ବ୍ୟବହୃତ ଛୁରି, କଟୁରି, ଖଣ୍ଡା, ତଲୱାର ପ୍ରକୃତ ନ ହୋଇ ତାହାର ଅନୁକୃତି ହେବା ଉଚିତ । ବାସ୍ତବତାର ଭ୍ରମ ସୃଷ୍ଟି ହେଉଛି ଅଭିନୟର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଏଥିପାଇଁ ସୂଚନା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିବାହିଁ ହେଉଛି କଳାତ୍ମକତାଦୃଷ୍ଟିରୁ ଶ୍ରେୟସ୍କର ।

(ଟ) ଆଲୋକ – ଅଭିନୟ ପାଇଁ ଆଲୋକ-ବ୍ୟବସ୍ଥା ହେଉଛି ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ବ୍ୟାପାର । ମଞ୍ଚ ଉପରେ କଥିତ ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ଶବ୍ଦ ଯେମିତି ଦର୍ଶକଙ୍କର ଶ୍ରୁତିଗୋଚର ହେବା ବାଞ୍ଛନୀୟ, ମଞ୍ଚର ପ୍ରତ୍ୟେକ କାର୍ଯ୍ୟ ସେମିତି ଦର୍ଶକମାନେ ସ୍ପଷ୍ଟ ରୂପରେ ଦେଖିପାରିବା ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଏ ଉଭୟ ଦିଗ ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟିଦେବେ ବୋଲି ଆଶା କରାଯାଏ । ଶେଷୋକ୍ତ ବ୍ୟାପାରଟି ପାଇଁ ମଞ୍ଚର ଆଲୋକ-ବ୍ୟବସ୍ଥା ସହିତ ଆସନ-ବ୍ୟବସ୍ଥାର ସମ୍ପର୍କ ରହିଛି । କେତେକ ସୌଖୀନ ମଞ୍ଚକର୍ମୀ ମନେକରନ୍ତି ଯେ, ଅଭିନୟସ୍ଥଳକୁ କିଛି ରଙ୍ଗିନ୍ ଆଲୋକରେ ସଜାଇଦେଲେ, ଆଲୋକ ବ୍ୟବସ୍ଥା ଶେଷ ହୋଇଯାଏ । ମାତ୍ର ଏହା ଏକ ଭୁଲ୍ ଧାରଣା । ପୁଣି କେବଳ ମଞ୍ଚର ସେଟ୍ ଏବଂ ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ପ୍ରକାଶିତ କରିଦେଲେ ଆଲୋକର ଭୂମିକା ଶେଷ ହୋଇଯାଉନାହିଁ । ବାସ୍ତବତାର

Digitized by srujanika@gmail.com

ଭ୍ରମ ସୃଷ୍ଟି କରିବାରେ ଏହାର ଏକ ବଳିଷ୍ଠ ଦାୟିତ୍ୱ ରହିଛି । ଆଲୋକର ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ବ୍ୟବହାର ଦ୍ୱାରା ଅଭିନୀତ ଦୃଶ୍ୟର ମାନସିକତା ତଥା ବାତାବରଣ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ହୁଏ । ଏଥିପାଇଁ କଳ୍ପନାପ୍ରବଣତା, ଚିନ୍ତା ଓ ସତର୍କତାର ପ୍ରୟୋଜନ ହୋଇଥାଏ । ଗୋଟିଏ ସମୟରେ ମହମବତୀ, ଗ୍ୟାସ୍‌ଲାଇଟ୍, ପେଟ୍ରୋମାକ୍ସ ଏବଂ ଡେ'ଲାଇଟ ପ୍ରଭୃତି ଦ୍ୱାରା ମଞ୍ଚ ଆଲୋକିତ ହେଉଥିଲା । ଆମ ଲୋକନାଟକରେ ଏଥିପାଇଁ ମଶାଲର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଉଥିଲା ଏବଂ ଅଭିନେତାଙ୍କର ସୂକ୍ଷ୍ମ କାମ ଦେଖାଇବା ପାଇଁ ମଶାଲକୁ ତାଙ୍କ ମୁହଁଆଡ଼କୁ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଉଥିଲା । ବର୍ତ୍ତମାନ ବିଦ୍ୟୁତ୍‌ର କଲ୍ୟାଣରୁ ଏହି ବ୍ୟବସ୍ଥାର ଯଥେଷ୍ଟ ପ୍ରଗତି ହୋଇଛି । ମଞ୍ଚପାଇଁ ଯେତିକି ପରିମାଣର ଆଲୋକ ପ୍ରୟୋଜନ ହେଉଛି, ବିଭିନ୍ନ ଯନ୍ତ୍ରପାତି ସାହାଯ୍ୟରେ ସେତିକି ଯୋଗାଇ ଦିଆଯାଇପାରୁଛି । ଆଲୋକବୃତ୍ତକୁ ଛୋଟ ବା ବଡ଼ କରିବା ପାଇଁ ଲେନ୍ସର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଛି । ଏ ଯନ୍ତ୍ରଟିର ନାମ 'ଫ୍ରେସନେଲ ସ୍ପଟ' । ତୀବ୍ର ଆଲୋକ ପାଇଁ 'ମିରର୍ ସ୍ପଟ୍' ପ୍ରଯୁକ୍ତ ହେଉଛି । ଲେନ୍ସ ସାହାଯ୍ୟରେ ଆଲୋକକୁ ଇଚ୍ଛାନୁସାରେ ଆୟତ, ବର୍ଗ, ତ୍ରିଭୁଜର ଆକାର ମଧ୍ୟ ପ୍ରଦାନ କରାଯାଇପାରୁଛି । ସ୍ୱିଚ୍‌ବୋର୍ଡଦ୍ୱାରା ମଞ୍ଚର ସମସ୍ତ ପ୍ରକାର ଆଲୋକ-ବ୍ୟବସ୍ଥାକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରାଯାଇଥାଏ । ଡିମର୍ ସାହାଯ୍ୟରେ ଆଲୋକ-ବ୍ୟବସ୍ଥାକୁ ଇଚ୍ଛାନୁସାରେ ତୀବ୍ର, ମଧ୍ୟମ କିମ୍ବା ମ୍ଳାନ କରାଯାଇଥାଏ । ଆଲୋକ-ବ୍ୟବସ୍ଥାର ଦାୟିତ୍ୱରେ ଜଣେ ବିଦ୍ୟୁତ୍ ମିସ୍ତ୍ରି ରହିବେ । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ କେବଳ ଏହାର କଳାତ୍ମକ ଦିଗ ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟିଦେବେ ।

ଆଲୋକ ସାହାଯ୍ୟରେ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ସକାଳ, ସନ୍ଧ୍ୟା, ଅନ୍ଧାର, ଚନ୍ଦ୍ରକିରଣ, ଝଡ଼ବର୍ଷାର ବାତାବରଣ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇପାରେ । ଏହାଦ୍ୱାରା ପୁଣି ଦର୍ଶକଙ୍କ ମନଃସ୍ଥିତିକୁ ମଧ୍ୟ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ କରାଯାଇପାରେ । ଏହା ସେମାନଙ୍କୁ ଆନନ୍ଦିତ, ସୁଖୀ, ଉଦାସ ଏବଂ କ୍ରୁଦ୍ଧ ଭାବର ଅନୁଭବ କରାଇଥାଏ । ଏଥିପାଇଁ ଆଲୋକରେଖାର ସମ୍ମୁଖରେ ବିଭିନ୍ନ ରଙ୍ଗର ଫିଲ୍‌ଟର ଲଗାଯାଏ ଏବଂ ଈପ୍‌ସିତ ପ୍ରଭାବ ପାଇଁ ଉପଯୁକ୍ତ ଆଲୋକ ରଙ୍ଗର ମିଶ୍ରଣ କରାଯାଏ । ଏହାଦ୍ୱାରା ବିଭିନ୍ନ ଭାବ ଯଥା – ସୁଖ, ଉଦାସୀନତା, କ୍ରୋଧ, ଭୟାନକତା, ଆତଙ୍କ, କରୁଣା ଇତ୍ୟାଦି ସହଜରେ ଦେଖାଯାଇପାରେ । ସାଧାରଣତଃ, ବିଭିନ୍ନ ଭାବର ସୂଚନା ଦେବା ନିମନ୍ତେ ବିଭିନ୍ନ ବର୍ଣ୍ଣର ଆଲୋକ-ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଯାଇଥାଏ । ତାହାର ଏକ ସ୍ଥାୟୀ ସୂଚୀ ମଧ୍ୟ ରହିଛି । ନିମ୍ନରେ ତାହା ଦିଆଯାଉଛି ।

ହଳଦିଆ	–	ଆନନ୍ଦ, ଉଲ୍ଲାସ ।
ହଳଦିଆ-ସବୁଜ	–	ଆହ୍ଲାଦ, ସନ୍ତୋଷ ।
ସବୁଜ-ହଳଦିଆ	–	ଶାନ୍ତ ।
ସବୁଜ	–	ଭୌତିକ, ଭୟଙ୍କର ।
ସବୁଜନୀଳ	–	ଭୟାନକ, ଭୟାବହ ।
ନୀଳ-ସବୁଜ	–	ନିଃସଙ୍ଗତା ।
ନୀଳ	–	ରହସ୍ୟମୟ ।
ବାଇଗଣି	–	ଅସ୍ଥିରତା ।

Digitized by srujanika@gmail.com

ନୀଳ-ବାଇଗଣୀ	—	ଉଦାସ ଭାବ, ଶୋକ ।
ଲାଲ	—	ନିଆଁ, ଯୁଦ୍ଧ, ରକ୍ତପାତ, କ୍ରୋଧ ।
ନାରଙ୍ଗୀ	—	ଆହ୍ଲାଦକାରୀ ।
ହଳଦିଆ-ନାରଙ୍ଗୀ	—	ମିତ୍ରତା ।

ଆଲୋକସ୍ରୋତ ସମ୍ମୁଖରେ ବିଭିନ୍ନ ବର୍ଣ୍ଣର ଫିଲ୍‌ଟର ଲଗାଇ ଏଇ ରଙ୍ଗ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇପାରେ । ତେବେ ମନେରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ଆଲୋକ-ସମ୍ପାତ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟିରେ ସହାୟତା ମାତ୍ର କରିଥାଏ; ଅଭିନୟର ଦୁର୍ବଳତାକୁ ଦୂର କରିପାରେ ନାହିଁ । ଅଭିନୟରେ ଯଦି ତ୍ରୁଟି ରହିଯାଏ, ତେବେ ସର୍ବଶ୍ରେଷ୍ଠ ଆଲୋକ-ବ୍ୟବସ୍ଥା ମଧ୍ୟ ନାଟକର ସଫଳତାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିପାରେ ନାହିଁ ।

(୦) ରୂପସଜ୍ଜା– ନାଟକର ସଫଳତାରେ ପାତ୍ରାନୁସାରୀ ରୂପସଜ୍ଜାର ମଧ୍ୟ କିଛି ଭୂମିକା ରହିଥାଏ । ପୋଷାକ-ପରିଚ୍ଛଦ ଏବଂ ମଞ୍ଚସଜ୍ଜାଦ୍ୱାରା ଚରିତ୍ର ଏବଂ ପରିବେଶ ପ୍ରସ୍ତୁତି କେତେକ ପରିମାଣରେ ହୋଇଯାଏ । ନାଟକର ଦୁନିଆ ହେଉଛି କଳ୍ପନାପ୍ରଧାନ ବିଶ୍ୱସନୀୟତାର ଦୁନିଆ । ତେବେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର କଳ୍ପନାକୁ ପ୍ରେରିତ କରିବା ପାଇଁ ଏକ ଅବଲମ୍ବନର ପ୍ରୟୋଜନ ହୋଇଥାଏ । ଅଭିନେତା ଯଦି ନିଜର ଚେହେରାକୁ ଚରିତ୍ରାନୁସାରୀ ନ କରନ୍ତି, ତେବେ କେବଳମାତ୍ର ପୋଷାକମାଧ୍ୟମରେ ଚରିତ୍ରକୁ ଚିହ୍ନିବା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ପକ୍ଷରେ ଅସମ୍ଭବ ନ ହେଲେ ମଧ୍ୟ କ୍ଲାନ୍ତିଦାୟକ ହୋଇପଡ଼ିବ । ଏହା ଦୂର କରିବା ନିମନ୍ତେ ରୂପସଜ୍ଜାର ପ୍ରୟୋଜନ । ପୁଣି ମଞ୍ଚର ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ଆଲୋକରେ ରୂପସଜ୍ଜାହୀନ ଚେହେରା ନିତାନ୍ତ ଶୁଷ୍କ ଏବଂ ପ୍ରଭାବହୀନ ଦେଖାଯିବ । କିଛି ପ୍ରସାଧନ ଏହାକୁ ଦୂର କରିଦେଇପାରେ । ବୟସର ପାର୍ଥକ୍ୟ ବୁଝାଇବା ପାଇଁ ରୂପସଜ୍ଜାର ଏକାନ୍ତ ପ୍ରୟୋଜନ । ଜଣେ ଅଭିନେତା ନାଟକର ଆମୂଳ ଯୁବକ, ପ୍ରୌଢ଼ ଓ ବୃଦ୍ଧ ଭୂମିକାରେ ଅଭିନୟ କରୁଥାଏ । ତେଣୁ ରୂପସଜ୍ଜାର ଆଶ୍ରୟ ନ ନେଲେ, ବୟସର ଏ ଯେଉଁ ପାର୍ଥକ୍ୟ, ତାହା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଅବବୋଧ କରାଇବା ସମ୍ଭବ ହୁଏ ନାହିଁ । 'ମହାଭାରତର ଭୀଷ୍ମ' କହିଲେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ କଳ୍ପନାନେତ୍ରରେ ଯେଉଁ ପକ୍ୱଶ୍ମଶ୍ରୁବନ୍ତ ଭାବଗମ୍ଭୀର ଯୋଦ୍ଧାଙ୍କର ମୂର୍ତ୍ତି ଭାସିଉଠେ, ମଞ୍ଚାଭିନେତା ସେଇଭଳି ରୂପସଜ୍ଜା ନିଶ୍ଚୟ ଧାରଣ କରିବେ । ଅନ୍ୟଥା ବିଶ୍ୱସନୀୟତା ଆସିବ ନାହିଁ । ରୂପସଜ୍ଜାକାରଙ୍କ ତୂଳୀର ସ୍ପର୍ଶରେ ମୋଟା ଚେହେରା ବି ପତଳା ଦେଖାଯାଇପାରେ । ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ପର୍ଦ୍ଦାରେ ଆମେ ଷାଠିଏ ବର୍ଷର ବୁଢ଼ାକୁ ୨୦ର ବର୍ଷର କଲେଜ ଛାତ୍ରରୂପରେ ଦେଖିବାକୁ ପାଉଁ ଏବଂ ତାକୁ ଯଦି କିଛି ମାତ୍ରାରେ ଗ୍ରହଣ କରିନେଉଁ, ତାହାହେଲେ ତାହା କେବଳ ବେଶକାରୀଙ୍କ କୃତିତ୍ୱ ହେତୁରୁ । ଯେଉଁଠି ଅଭିନେତାଙ୍କର ରୂପ ଚରିତ୍ର ସହିତ ପୂରା ମିଶିଯାଏ କିମ୍ବା ପାଖାପାଖି ଚାଲିଆସେ, ସେଠାରେ ଅଳ୍ପ ରଙ୍ଗରେ କାମ ଚଳିଯାଏ । ଯେଉଁଠି ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ନାଟ୍ୟ ଚରିତ୍ରରୂପରେ ବଦଳାଇବାକୁ ପଡ଼େ, ସେଠାରେ ବେଶକାରୀଙ୍କୁ ବିଶେଷ ଉଦ୍ୟମ କରିବାକୁ ପଡ଼େ । ରୂପସଜ୍ଜା ପାଇଁ 'ଗ୍ରିଜ୍-ପେଣ୍ଟ୍'ହିଁ ସାଧାରଣତଃ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଏ । ପ୍ରଥମେ ବର୍ଣ୍ଣାନୁରୂପ ଏକ ଆଧାର-ରଙ୍ଗ ବୋଳିଦିଆଯାଏ ଏବଂ ତା'ପରେ ଚରିତ୍ରାନୁଗ ରୂପର ଆଭାସ ସୃଷ୍ଟି ନିମନ୍ତେ ଅନ୍ୟ ପେନ୍‌ସିଲ୍ ରଙ୍ଗ ଇତ୍ୟାଦି ବ୍ୟବହାର କରାଯାଏ ।

Digitized by srujanika@gmail.com

ବେଶକାରୀ ମୁହଁରେ ବୟସର ଛାପ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ନିମନ୍ତେ ଅନେକ ସମୟରେ ନିଜସ୍ୱ ଉପାୟମାନ ବାହାର କରନ୍ତି । ଏବେ 'ମେକ୍‌ଅପ୍‌-ବକ୍ସ' କିଣିବାକୁ ମିଳୁଛି । ଏହା ବ୍ୟୟବହୁଳ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରୟୋଜନୀୟ ସାମଗ୍ରୀ ସବୁ ଏଥିରେ ରଖାଯାଇଥାଏ । ସାଧାରଣତଃ ବେଶସଜ୍ଜା ପାଇଁ ଗ୍ରୀଜ୍‌-ପେଣ୍ଟ, କଳାପେନ୍‌ସିଲ, ପାଉଡ଼ର, ସ୍ପିରିଟ୍‌-ଗମ୍‌, ପାଣିରଙ୍ଗ, କ୍ରେପ୍‌ବାଳ, ଛୋଟ ବଡ଼ ପାନିଆଁ, ଛୋଟ ବଡ଼ କଇଁଚି, ତୁଳା ବା ଟିସୁ କାଗଜ, ବଡ଼ ଛୋଟ ଆଇନା ପ୍ରଭୃତି ଲୋଡ଼ାହୋଇଥାଏ । ଅଧିକ ରୂପସଜ୍ଜା କରିବାକୁ ଥିଲେ ଯଥେଷ୍ଟ ପୂର୍ବରୁ ଏହା ଆରମ୍ଭ କରାଯିବା ଉଚିତ । ପ୍ରଥମେ କୋଲ୍‌ଡକ୍ରିମ ଲଗାଇ ମୁହଁକୁ ସଫା କରିନେବା ଉଚିତ; ତା'ପରେ ଆଧାର-ରଙ୍ଗ ଲଗାଇବା କଥା । ଶେଷରେ ଗଭୀର ସେଡ୍‌ର ରଙ୍ଗ ଲଗାଯାଏ । ଏହା ଏକ ସମୟସାପେକ୍ଷ ବ୍ୟାପାର ଏବଂ ଏଥିପାଇଁ ଯଥେଷ୍ଟ ଧୈର୍ଯ୍ୟ ଦରକାର ହୋଇଥାଏ । ଆଖି ହେଉଛି ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିର ଏକ ପ୍ରଧାନ ସାଧନ । ପୁରୁଷ ହେଉ ବା ନାରୀ ହେଉ, ଉଭୟଙ୍କ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହାପ୍ରତି ବିଶେଷ ଦୃଷ୍ଟି ଦିଆଯିବା ଉଚିତ । ଚରିତ୍ରର ବୟସ, ପ୍ରକୃତି, ରୁଚି ପ୍ରଭୃତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହାର ରୂପ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ହୋଇଥାଏ । ଫୁଲୁକା ଆଖି, କୋଟରଗତ ଆଖି, ତଳକୁ ଝୁଲିପଡ଼ିଥିବା ଆଖି, ବୁଦ୍ଧିମାନ୍‌ ଆଖି, ଧୂର୍ତ୍ତ ଆଖି, ନିର୍ବୋଧ ଆଖି, ନିଷ୍ଠୁର ଆଖି —ଏସବୁକୁ ରୂପସଜ୍ଜାମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଇପାରେ । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କ ସହ ପରାମର୍ଶ କରି ବେଶକାରୀ ଏହା କରନ୍ତି । ଓଠ ସେମିତି ଭାବପ୍ରକାଶର ଅନ୍ୟ ଏକ ଅଙ୍ଗ । ଉଦାରତା, ମହତ୍ତ୍ୱ, ଉଦାସୀ ଭାବ, ଘୃଣା ଭାବ ଇତ୍ୟାଦି ଏହାଦ୍ୱାରା ପ୍ରକାଶ କରାଯାଇଥାଏ । ମୋଟା ଓଠକୁ ଏଥିପାଇଁ ପତଳା ଓ ପତଳା ଓଠକୁ ମୋଟା କରାଯାଇଥାଏ । ନାକକୁ ମଧ୍ୟ ଏହିଭଳି ଉପାୟରେ ଚରିତ୍ରାନୁଗ ଆକାର ଦିଆଯାଇପାରେ । ଲମ୍ବା ନାକ, ଶୁଆନାକ, ଚଉଡ଼ା ନାକ, ସରୁ ନାକ —ଏସବୁ ଆକାର ମଧ୍ୟ ବେଶକାରୀ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରନ୍ତି । ସବୁ କାମ ସରିଗଲା ପରେ ମୁହଁ ଉପରେ ପାଉଡ଼ରର ଏକ ପତଳା ପ୍ରଲେପ ଲଗାଇବାକୁ ହୋଇଥାଏ ।

ବେଳେବେଳେ ଗୋଡ଼ହାତ ମଧ୍ୟ ରଙ୍ଗ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଏଥିପାଇଁ ବଜାରରେ ମିଳୁଥିବା ହ୍ୱାଇଟ୍‌ ପେଣ୍ଟ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଏ । ଏହା ପ୍ରାୟ ସବୁ ପ୍ରକାରର ଚମଡ଼ାରଙ୍ଗର ମିଳିଥାଏ । ଏହା ସହଜରେ ଲଗାଯାଇପାରେ ଏବଂ ଛଡ଼ାଯାଇପାରେ । ଦାଢ଼ିନିଶ କ୍ରେପ୍‌-ବାଳରେ ତିଆରି କରାଯାଏ । ଏହାକୁ ଖୋଲିଦେଇ ଗରମ ବାମ୍ପ (ଚା' କେଟ୍‌ଲୀରୁ ବାହାରୁଥିବା ବାମ୍ପ) ଉପରେ ଧରିଲେ ଦୁଇ ଇଞ୍ଚର କ୍ରେପ୍‌ ଆଠ ଇଞ୍ଚର ହୋଇଯାଏ । ଏଥିରୁ ଗୋଟିଏ ଦାଢ଼ି ଏବଂ କେତେ ସେଟ୍‌ ନିଶ ସହଜରେ ତିଆରି କରାଯାଇପାରିବ । ନିଶକୁ ଦୁଇ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରି ଓଠର ଦୁଇପଟେ ସ୍ପିରିଟ୍‌ଗମ୍‌ଦ୍ୱାରା ଲଗାଇ କନା ସାହାଯ୍ୟରେ ଚିପିଦେଲେ, ତାହା ଭଲଭାବରେ ବସିଯାଏ ଏବଂ ତାକୁ ପରେ କଇଁଚିରେ କାଟି ଇପ୍‌ସିତ ଆକାର ଦିଆଯାଇପାରେ । ଏହାଛଡ଼ା କଳା ପେନ୍‌ସିଲରେ ମଧ୍ୟ ନିଶ ଆଙ୍କିବାର ଏକ ପ୍ରଥା ରହିଛି । ମୁଣ୍ଡବାଳ ପାଇଁ ୱିଗ୍‌ ସେତେବେଳେ ବ୍ୟବହାର କରାଯିବା ଉଚିତ ଯେତେବେଳେ ଅସଲି ବାଳଦ୍ୱାରା ଇପ୍‌ସିତ ପ୍ରଭାବ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇ ନ ପାରିବାର ସମ୍ଭାବନା କରାଯିବ । ପିନ୍ଧିବାବେଳେ ଏହାକୁ ମୁଣ୍ଡରେ ଭଲକରି ବସାଇବା ଆବଶ୍ୟକ; ଦରକାର ହେଲେ ଏଥିପାଇଁ ଅଠାର ବ୍ୟବହାର ମଧ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ । କପାଳ ଉପରେ ୱିଗ୍‌ର ଯୋଡ଼ା ସ୍ଥାନରେ ଗ୍ରାଉଣ୍ଡ-ୱାର୍କ-କଲର୍‌ ଦେଇ, ଚମଡ଼ା ସହିତ ତାକୁ

Digitized by srujanika@gmail.com

ମିଶାଇଦେବା ଉଚିତ । ଲମ୍ବା ୱିଗ୍ ପାଇଁ କ୍ଲିପ୍ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଏ ।

ମଙ୍ଗୋଲୀୟ ଚେହେରା ଆଣିବା ପାଇଁ ପ୍ରଥମେ ଭ୍ରୂଲତାକୁ ବାହାରକରିଦେବାକୁ ପଡ଼େ । ଏଥିପାଇଁ ଭିଜା ସଫେଦ୍ ସାବୁନ ଭ୍ରୂଲତା ଉପରେ ଭଲ କରି ବସାଇଦେଇ ତା'ଉପରେ ଗ୍ରୀଜ୍-ପେଣ୍ଟ ବୋଳିଦେଲେ ଭ୍ରୂଲତା ଲୁଚିଯାଏ । ତା'ଉପରେ ପେନ୍‌ସିଲ ସାହାଯ୍ୟରେ ତେର୍ଚ୍ଛା ଭ୍ରୂଲତା ତିଆରି କରାଯାଇପାରେ ।

ମେକ୍ ଅପ୍ କାଢ଼ିବା ପାଇଁ ପ୍ରଥମେ କ୍ରେପ୍-ବାଳକୁ ଆସ୍ତେ ଆସ୍ତେ ଟାଣି ବାହାର କରାଯାଏ । ତା'ପରେ କୋଲ୍ଡକ୍ରୀମ୍, ନଡ଼ିଆତେଲ କିମ୍ବା ଭେସ୍‌ଲିନ ମୁହଁରେ ଭଲ କରି ଲଗାଯାଏ । ତା'ପରେ ସଫାକନା ଧରି ରଗଡ଼ି କରି ପୋଛିଦେଲେ ସବୁ ପ୍ରକାରର ରଙ୍ଗ ଉଠିଯାଏ । ଆଗ୍ରହୀ କଳାକାର ମାନେ ରୂପସଜ୍ଜାର କାରୁକୌଶଳ ଶିଖିନେଇ ନିଜର ବେଶ ନିଜେ କରିପାରିଲେ, ତାହା ସବୁଠାରୁ ଭଲ ହୁଏ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରୀମାନେ କହନ୍ତି ଯେ, ବାସ୍ତବ ଜୀବନ ଅପେକ୍ଷା ମଞ୍ଚରେ କିଛି ଅତିଶୟୋକ୍ତି ପ୍ରକାଶ ପାଇବା ବିଧିସମ୍ମତ । ଏହାକୁ ଇଂରାଜୀରେ 'Larger than life' ପ୍ରବଚନ ସହିତ ତୁଳନା କରାଯାଇପାରେ । ନାଟ୍ୟକର୍ମର ପ୍ରତ୍ୟେକ ବ୍ୟାପାର ଯଥା – ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା, ଅଭିନୟ, ସଂଳାପ, ରୂପବିନ୍ୟାସ ଏବଂ ପୋଷାକ-ପରିଚ୍ଛଦର ବିନ୍ୟାସରେ ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଥାଏ । ପୋଷାକପତ୍ର ମଞ୍ଚରେ ଅନୁକୂଳ ବାତାବରଣ ସୃଷ୍ଟିରେ ସହାୟକ ହୋଇଥାଏ । ଆବହମାନ କାଳରୁ ନାଟ୍ୟାଭିନୟ ସହିତ ପାତ୍ରୋପଯୋଗୀ ବସ୍ତ୍ର ପରିଧାନର ଅଙ୍ଗାଙ୍ଗୀ ସମ୍ପର୍କ ରହିଆସିଛି । ଦେଖାଯାଇଛି, ଠିକ୍ ପୋଷାକ ପିନ୍ଧିନେଲା ପରେ ଅଭିନେତାର ଅଭିନୟଶୈଳୀରେ ଗୁଣାତ୍ମକ ଅଗ୍ରଗତି ଘଟିଥାଏ । ତେଣୁ ନାଟକର ସଫଳତା ପାଇଁ ଏହାର ଭୂମିକାକୁ ଆଦୌ ଅସ୍ୱୀକାର କରିହେବ ନାହିଁ । ପୋଷାକ ନିର୍ବାଚନ ସମୟରେ କଥାବସ୍ତୁର କାଳ ସମ୍ପର୍କରେ ବିଶେଷ ସତର୍କ ରହିବାକୁ ହେବ ଏବଂ ସେଇ କାଳର ପୋଷାକପତ୍ର ଖୋଜି ତଦନୁସାରେ ଅଭିନେତାର ପରିଧାନ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିବାକୁ ହେବ । ଐତିହାସିକ, ପୌରାଣିକ କିମ୍ବା କିଂବଦନ୍ତୀମୂଳକ କଥାବସ୍ତୁ ପାଇଁ ସଚିତ୍ର ପୁସ୍ତକର ସାହାଯ୍ୟ ନେଇ ଚରିତ୍ରର ତତ୍କାଳୀନ ସାମାଜିକ ସ୍ଥିତି ଅନୁସାରେ ପୋଷାକ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯିବା ଉଚିତ । ପୋଷାକ ଚରିତ୍ରର ବୟସ ଅନୁରୂପ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ନାରୀ ଚରିତ୍ରର ପୋଷାକ ସମ୍ପର୍କରେ ବିଶେଷ ଦୃଷ୍ଟି ଦିଆଯିବା କଥା । ପୋଷାକର ରଙ୍ଗ ଚରିତ୍ରର ବୟସକୁ ଆଖିରେ ରଖି ଠିକ୍ କରାଯିବ; ପୁଣି ପରିଧାନ ଚରିତ୍ରର ପେସା ଏବଂ ସାମାଜିକ ସ୍ଥିତିର ଅନୁରୂପ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ବିଶାଳ ଏହି ଉପମହାଦେଶରେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରାନ୍ତରେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ପେସା ତଥା ଜାତିରେ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ପରିଧାନ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଏ । ଆଜି ଅବଶ୍ୟ ଗ୍ରାମଠାରୁ ନଗର ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବିଦେଶୀ ପୋଷାକ ପିନ୍ଧିବାର ଏକ ସାଧାରଣ ରୀତି ଗୃହୀତ ହୋଇଯାଇଛି । ତଥାପି ଏହାର ବ୍ୟତିକ୍ରମ ମଧ୍ୟ ରହିଛି । ଏହି କାରଣରୁ ନିର୍ବାଚନ ସମୟରେ ଏସବୁ ପ୍ରତି ବିଶେଷ ଧ୍ୟାନ ଦିଆଯିବା ଆବଶ୍ୟକ । ପୋଷାକରୁ ଚରିତ୍ରର ଜାତୀୟତାର ପରିଚୟ ମଧ୍ୟ ମିଳିବା ଉଚିତ । ସାରା ପୃଥିବୀରେ ଆଜି ଇଂରେଜ-ପୋଷାକର ଉଦାର ବ୍ୟବହାର ଚାଲୁହୋଇଯିବା ସତ୍ତ୍ୱେ ଦେଶ-ଦେଶ ମଧ୍ୟରେ ଏଥିରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ମଧ୍ୟ ରହିଛି । ଏଗୁଡ଼ିକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯିବା ଆବଶ୍ୟକ । ପୋଷାକ ପୁଣି ଚରିତ୍ରର ସ୍ୱଭାବ ଓ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ସହାୟକ ହୋଇଥିବା କଥା । ଲଘୁ ଚପଳ ସ୍ୱଭାବର

Digitized by srujanika@gmail.com

ଚରିତ୍ର ଯେଉଁ ବର୍ଣ୍ଣ ଓ ଆକାରର ପୋଷାକ ପିନ୍ଧିବ, ଜଣେ ଶାନ୍ତ, ଗମ୍ଭୀର ଚରିତ୍ରର ବ୍ୟକ୍ତି ତାହା କେବେହେଲେ ପିନ୍ଧିବ ନାହିଁ । ନୀତିନିଷ୍ଠ ବ୍ୟକ୍ତିର ପରିଚୟ ତାହାର ପୋଷାକରୁହିଁ ମିଳିଥାଏ । ପୋଷାକରୁ ଦର୍ଶକ ଯଦି ଚରିତ୍ରର ସ୍ୱଭାବର ପରିଚୟ ପାଇଯାଆନ୍ତି, ତେବେ ନାଟକ ପାଇଁ ତାହା ନିଶ୍ଚୟ ପ୍ରଭାବପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଥାଏ ।

ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ, ପ୍ରହସନଧର୍ମୀ, ବ୍ୟଙ୍ଗମୂଳକ ନାଟକ ପାଇଁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ରୀତିର ପୋଷାକ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଇବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଐତିହାସିକ, ପୌରାଣିକ, କିଂବଦନ୍ତୀମୂଳକ, ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ ନାଟକର ପୋଷାକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ରୀତିର ହୋଇଥିବାରୁ ଏବଂ ଅଭିନେତା ଏହା ସହିତ ଅଭ୍ୟସ୍ତ ହୋଇ ନ ଥିବାରୁ ମଞ୍ଚରେ ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ଅବସ୍ଥା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇପାରେ । ଏଥିରୁ ରକ୍ଷାପାଇବାକୁ ହେଲେ ପୂର୍ବରୁ ସେ ସବୁ ସହିତ ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ପରିଚିତ କରାଇବାକୁ ହେବ; ନହେଲେ ତାଙ୍କର ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦ ଗତିରେ ଏସବୁ ଯେମିତି ବାଧକ ନ ହୁଏ, ସେଥିପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ପଡ଼ିବ । କଂସ ଭୂମିକାରେ ଅଭିନୟ କରୁଥିବା ଅଭିନେତ୍ରୀ ପାଣି-କବିଙ୍କର – 'ସେ ପ୍ରଚଣ୍ଡ କଂସ ଅଣ୍ଟାଳିଣ ନିଶ' ସଙ୍ଗୀତଟି ବୋଲି ଅତି ଉତ୍ସାହରେ ନିଶ ଉପରେ ହାତ ପକାଇବା ଅବସରରେ ତାହା ଉଠିଆସି ମଞ୍ଚରେ ଯେମିତି ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ଅବସ୍ଥା ସୃଷ୍ଟି କରେ, ଅନଭ୍ୟସ୍ତ ଅଭିନେତାଙ୍କ ଧୋତି ଫିଟିଯାଇ ମଧ୍ୟ ସେମିତି ଦୟନୀୟ ପରିସ୍ଥିତି ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । ପୂର୍ବାଭ୍ୟାସହିଁ ଏହା ଦୂର କରିପାରେ । ବିଶେଷ ଚରିତ୍ରରେ ଅଭିନୟ କରୁଥିବା ଅଭିନେତାଙ୍କର ପୋଷାକ-ପରିଚ୍ଛଦ ସମ୍ପର୍କରେ ମଧ୍ୟ ଏହାହିଁ କୁହାଯାଇପାରେ । ପୋଲିସ୍ ଅଫିସର, ସେନା-ଅଫିସର ପ୍ରଭୃତି ଚରିତ୍ରରେ ଅଭିନୟ କରୁଥିବା ଅଭିନେତାଙ୍କର ପୋଷାକ ସେମାନଙ୍କର ଶରୀରର ମାପ ଅନୁଯାୟୀ ହେବା ଉଚିତ । ସେଇ ସବୁ ଚରିତ୍ରର ବିଶେଷ ଭଙ୍ଗୀ, ଚାଲିଚଳଣ, ହାବଭାବ ସୃଷ୍ଟିରେ ଏହା ବିଶେଷ ଭାବରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିଥାଏ । ସେମିତି ପୌରାଣିକ, ଐତିହାସିକ ଚରିତ୍ରର ପୋଷାକରେ ଜରି ଇତ୍ୟାଦି ବିଶେଷ ଭାବରେ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇପାରେ । ପୋଷାକର ଲକ୍ଷ୍ୟ ହେଉଛି ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ସୁନ୍ଦର କିଛି ଦେଖାଇବା । ଏଥିପାଇଁ ପୋଷାକର ରଙ୍ଗ ଇତ୍ୟାଦି ବାଛିଲାବେଳେ ଟିକିଏ ଚିନ୍ତା କଲେ, ଚମତ୍କାର ଫଳ ମିଳେ ।

ନାଟକ ପାଇଁ ପୋଷାକପତ୍ର ଯୋଗାଉଥିବା ବ୍ୟବସାୟୀ ସଂସ୍ଥାଠାରୁ ପୋଷାକ ଆଣିଲେ ଶସ୍ତା ପଡ଼େ ସତ; ମାତ୍ର ଏହା ରୁଚି ଅନୁକୂଳ ନ ହୋଇପାରେ । ତେବେ ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ପୂର୍ବରୁ ଏ ପୋଷାକ ପିନ୍ଧାଇ, ଏହାର ଫିଟିଂ ଇତ୍ୟାଦି ପରୀକ୍ଷା କରିନେବା ଉଚିତ । ଅଭିନୟ ସମୟରେ ବେଶଘରେ ଦର୍ଜି ବସାଇ ଟାଙ୍କ ମାରିଦେଲେ କାମ ଚଳିଯାଏ ସିନା, ତେବେ ଏହା ରୁଚିପୂର୍ଣ୍ଣ ହୁଏ ନାହିଁ । ସବୁଠାରୁ ଭଲ ବ୍ୟବସ୍ଥା ହେଉଛି ଦଳ ନିଜେ ନିଜର ପୋଷାକପତ୍ର ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଇବା । ଯଦି ଅଭିନୟ ବାରମ୍ବାର କରାଯିବାର ସମ୍ଭାବନା ଥାଏ, ତେବେ ଏ ବ୍ୟବସ୍ଥା ଅତ୍ୟନ୍ତ ଫଳପ୍ରଦ ହୁଏ । ଏ ବ୍ୟବସ୍ଥା କିନ୍ତୁ ଅତ୍ୟନ୍ତ ବ୍ୟୟସାପେକ୍ଷ । ଅନ୍ୟଥା ପ୍ରୟୋଜନାନୁସାରୀ ପୋଷାକ ଧାରସୂତ୍ରରେ ସଂଗ୍ରହ କରାଯାଇ କାମ ଚଳାଯାଇପାରେ କିମ୍ବା ପୁରୁଣା ପୋଷାକ ଦାନସୂତ୍ରରେ ଆଣି ସେଥିରେ ରଙ୍ଗ ଚଢ଼ାଇ ତାକୁ ବ୍ୟବହାରୋପଯୋଗୀ କରାଯାଇପାରେ । ସ୍ଥାୟୀ ପୋଷାକକ୍ଷେତ୍ରରେ ଆଉ ଗୋଟିଏ ଦାୟିତ୍ୱ ହେଉଛି ତାକୁ ଭବିଷ୍ୟତ୍ ପାଇଁ ସାଇତି ରଖିବା । ଅଭିନୟ ପରେ, ସେ ସବୁ ଭଲ ଭାବରେ ସଜାଡ଼ି ଏବଂ ମରାମତି କରି ଯତ୍ନରେ ରଖିବା ଉଚିତ ।

Digitized by srujanika@gmail.com

ସାଧାରଣତଃ ଅଭିନୟ ସରିଗଲା ପରେ ଅଭିନେତାମାନେ ମଞ୍ଚୋପକରଣ, ପୋଷାକପତ୍ର, ଏଠିସେଠି ପୋପାଡ଼ି ଦିଅନ୍ତି । ଏସବୁ ସେମାନେ ଠିକ୍ ଭାବରେ ସମ୍ପୃକ୍ତ ବ୍ୟକ୍ତିଙ୍କ ନିକଟରେ ଜମାଦେବା ନିମନ୍ତେ, ସେମାନଙ୍କୁ ପୂର୍ବରୁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦିଆଯାଇପାରେ । ଏ ଦାୟିତ୍ୱରେ ଥିବା ବ୍ୟକ୍ତି ମଧ୍ୟ ଅଭିନୟ ପରେ ଏସବୁ ସଂଗ୍ରହ କରି ଯତ୍ନରେ ରଖିବା ନିମନ୍ତେ ସତର୍କ ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ପୋଷାକ ହେଉଛି ଚରିତ୍ରାୟନ ନିମନ୍ତେ ଏକ ଜରୁରୀ ଉପକରଣ । ତେଣୁ ତାହାର ବ୍ୟବହାରରେ ମଧ୍ୟ ସେଇଭଳି ସାବଧାନତା ଓ ଯତ୍ନ ପ୍ରକାଶ ପାଇବା ଆବଶ୍ୟକ ।

କେତୋଟି ନାଟ୍ୟଧାରା ଓ ଏହାର ପ୍ରାୟୋଗିକ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ—

ପ୍ରଥାନୁସାରୀ (Conventional), ପ୍ରାକୃତବାଦୀ (Naturalistic), ବାସ୍ତବବାଦୀ (Realistic), ଅବାସ୍ତବବାଦୀ (Non-realistic), ପ୍ରତୀକବାଦୀ (Symbolic), ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ (Expressionistic), ଏପିକ୍ (Epic), ଷ୍ଟାନିସ୍ଲାଭସ୍କି (Stanislavsky), ମାୟାରହୋଲ୍ଡ (Mayerhold), ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ (Aristotle) ପ୍ରଭୃତି ବହୁଧାରାର ମଞ୍ଚ ନାଟକକ୍ଷେତ୍ରରେ ପ୍ରଚଳିତ । ପ୍ରତ୍ୟେକର କିଛି ନା କିଛି ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଛି । ସ୍ରଷ୍ଟାମାନେ ନିଜ ନିଜ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନାଟକ ପାଇଁ, ମଞ୍ଚ ପାଇଁ କିଛି କିଛି ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି । ଯେମିତି ଷ୍ଟାନିସ୍ଲାଭସ୍କି ନାଟକରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ସର୍ବେସର୍ବା ବୋଲି ମନେ କରୁଥିବାବେଳେ ମାୟାରହୋଲ୍ଡ ପରିଚାଳକ ବା ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କୁ ଶ୍ରେଷ୍ଠବୋଲି ଭାବନ୍ତି । ପ୍ରଥମଟିରେ ଅଭିନେତାମାନେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟକୁ ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରୁଥିବା ବେଳେ ଅନ୍ୟଟିରେ ପରିଚାଳକ ହୁଅନ୍ତି ବ୍ୟାଖ୍ୟାକାର; ଅଭିନେତାମାନ ମାଧ୍ୟମ ମାତ୍ର । ପ୍ରଥମ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଅଭିନେତାମାନେ ଯେତିକି ସ୍ୱାଧୀନତା ପାଆନ୍ତି, ଦ୍ୱିତୀୟରେ ତାହା ଅନୁପଲବ୍ଧ; ସେଠାରେ ସେମାନେ ଯନ୍ତ୍ର ମାତ୍ର ।

ସେମିତି ପ୍ରଥାନୁସାରୀ ମଞ୍ଚ ବାସ୍ତବତାର ମାୟା ସୃଷ୍ଟି ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଉଥିଲାବେଳେ ପ୍ରାକୃତବାଦୀ ମଞ୍ଚରେ ଜୀବନକୁ ମାୟାମୁକ୍ତ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଚେଷ୍ଟାକରାଯାଏ । ପ୍ରଥମଟିରେ ଅସ୍ୱାଭାବିକ ପରିବେଶରେ ଅସ୍ୱାଭାବିକ ମଣିଷମାନେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରୁଥିବାବେଳେ, ଦ୍ୱିତୀୟଟିରେ ସ୍ୱାଭାବିକ ପରିବେଶରେ ସ୍ୱାଭାବିକ ମଣିଷମାନେହିଁ ସ୍ଥାନ ପାଆନ୍ତି । ପ୍ରଥମଟି ବ୍ୟୂହଗଠନ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଉଥିବା ସ୍ଥଳେ ଦ୍ୱିତୀୟଟିରେ ତାହା ହୁଏ ନାହିଁ । ପ୍ରଥମର ନାୟକ ହେଉଛି କୃତ୍ରିମ; ଦ୍ୱିତୀୟର ନାୟକ ରକ୍ତମାଂସଧାରୀ ସାଧାରଣ ମଣିଷ । ପ୍ରଥମର ନାୟକ ସାମାଜିକ ଓ ନୈତିକ ଆଇନ୍‌ର ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱରେ ବିଚରଣ କରୁଥିବାବେଳେ ଦ୍ୱିତୀୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଠିକ୍ ଏହାର ବିପରୀତଟି ଘଟେ । ପ୍ରଥମ ମଞ୍ଚରେ କାର୍ଯ୍ୟ (action) ଯତ୍ନର ସହିତ ଉପସ୍ଥାପିତ ହେଉଥିଲାବେଳେ ଅନ୍ୟଟିରେ ପରିବେଶ (Environment) ସେହି ସ୍ଥାନ ପାଏ । ଉଭୟ ମଞ୍ଚର ପ୍ରଧାନ ଚରିତ୍ର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ରୀତିର ସଂଳାପ ବ୍ୟବହାର କରନ୍ତି । ପ୍ରଥମ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହା କାବ୍ୟଧର୍ମୀ ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହା ଗଦ୍ୟଧର୍ମୀ । ପ୍ରଥମରେ ଆତ୍ମକଥନ, ସ୍ୱଗତୋକ୍ତି ପ୍ରଭୃତି ରହୁଥିବା ବେଳେ, ଦ୍ୱିତୀୟରେ ତାହା ନ ଥାଏ । ପ୍ରଥମଟିରେ ବହୁଦୃଶ୍ୟ ରହୁଥିବାବେଳେ ଅପରଟିରେ ଏହା ସୀମିତ । ପ୍ରଥମ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଅଭିନେତାମାନେ ମଞ୍ଚର ଆବଦ୍ଧ ବେଷ୍ଟନୀ ଛାଡ଼ି ବାହାରେ ମଧ୍ୟ ଅଭିନୟ କରନ୍ତି; ଅପରଟିରେ ସେମାନଙ୍କର ସମସ୍ତ କୃତିତ୍ୱ ମଞ୍ଚ ମଧ୍ୟରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ।

Digitized by srujanika@gmail.com

ପ୍ରଥମରେ ଆଙ୍ଗିକ ଓ ବାଚିକ ଅଭିନୟ ଗୁରୁତ୍ୱ ପାଉଥିବାବେଳେ ଅନ୍ୟଟିରେ ତାହା ସାତ୍ତ୍ୱିକ ପାଖକୁ ଚାଲିଯାଏ । ପ୍ରଥମରେ ପୋଷାକ-ପରିଚ୍ଛଦ ବାସ୍ତବାନୁଗ ନ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଚଳେ; ଦ୍ୱିତୀୟରେ ଏହା ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ । ଏହା ଛଡ଼ା ମଞ୍ଚଯୋଜନା, ସଂଳାପକଥନ ପ୍ରଭୃତି କ୍ଷେତ୍ରରେ ମଧ୍ୟ ଉଭୟ ଶୈଳୀର ପାର୍ଥକ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ । ପ୍ରଥମ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନାଟକକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରନ୍ତି ମଞ୍ଚ-ପରିଚାଳକ । ଦ୍ୱିତୀୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକହିଁ ହେଉଛନ୍ତି ଅଭିନୟର ସର୍ବେସର୍ବା ।

ଅନେକ ସମୟରେ ପ୍ରାକୃତବାଦୀ (Naturalistic) ଏବଂ ବାସ୍ତବବାଦୀ (Realistic) ଅଭିନୟ ମଧ୍ୟରେ ପାର୍ଥକ୍ୟକୁ ବିଚାର କରାଯାଏ ନାହିଁ । ଉଭୟ ରୀତିଦୃଷ୍ଟିରୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର । କାରଣ ପ୍ରଥମଟିରେ ନାଟ୍ୟ ଘଟଣା ପ୍ରକୃତିଗତ ହେଉଥିବା ସ୍ଥଳେ ଦ୍ୱିତୀୟଟିରେ ଏହା ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣଭାବରେ ସମାଜନିର୍ଭର ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରଥମରେ ଚରିତ୍ରମାନେ ଉପସ୍ଥାପିତ ହୁଅନ୍ତି ପ୍ରାକୃତିକ ଜୀବରୂପରେ; ଅନ୍ୟଟିରେ ଏମାନେ ସମସାମୟିକ ସମାଜଗର୍ଭରୁହିଁ ସଂଗୃହୀତ ହୋଇ ଆସନ୍ତି । ମଣିଷର ସମସ୍ୟା ହୁଏ ଉଭୟ କ୍ଷେତ୍ରର ଗ୍ରହଣୀୟ ବ୍ୟାପାର । ତେବେ ଦ୍ୱିତୀୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏସବୁ ସମସାମୟିକ ସମାଜଗର୍ଭରୁ ଗୃହୀତ ହୁଏ । ପ୍ରଥମ କ୍ଷେତ୍ରରେ କାଳର କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟତା ନଥାଏ; ସାଧାରଣଭାବେ ମଣିଷହିଁ ହୁଏ ସେଠାରେ ଗ୍ରହଣୀୟ । ଏହି କାରଣରୁ ଉଭୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଜୀବନବିଶ୍ଳେଷଣର ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ମଧ୍ୟ ବଦଳିଯାଏ ।

ପ୍ରତୀକବାଦୀ ନାଟକର ଭାଷା ବ୍ୟଞ୍ଜନାଧର୍ମୀ, ବହୁ ଅର୍ଥଦ୍ୟୋତକ ଏବଂ ଅବାସ୍ତବ ହୋଇଥିବାସ୍ଥଳେ ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟକରେ ଭାଷା ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦ ଏବଂ ସହଜ ହୁଏ । ଚରିତ୍ରକୁ ଚିହ୍ନିବା ପାଇଁ ପ୍ରତୀକବାଦୀ ନାଟକରେ ସବୁବେଳେ ନାମର ପ୍ରୟୋଜନ ହୁଏ ନାହିଁ ଏବଂ ଏଥିରେ ମାନବାତ୍ମାର ସାର୍ବିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରାଯାଇଥାଏ । ସାର୍ବଜନୀନ ସତ୍ୟର ବିଶ୍ଳେଷଣ ସହିତ ଜୀବନର ଗୂଢ଼ ତତ୍ତ୍ୱ ଅନୁସନ୍ଧାନ ସଂକେତଧର୍ମୀ ଦୃଶ୍ୟ ଓ ଆଲୋକ-ସମ୍ପାତମାଧ୍ୟମରେ ଏଥିରେ କରାଯାଇଥାଏ । ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟକରେ ଜୀବନର ବାସ୍ତବ ରୂପ ଦୃଷ୍ଟିଗ୍ରାହ୍ୟ ସତ୍ୟର ବିଶ୍ଳେଷଣମାଧ୍ୟମରେ ଉଦ୍‌ଘାଟିତ ହୋଇଥାଏ । ଏଥିରେ ଦୃଶ୍ୟପଟ ଓ ଆଲୋକ-ବ୍ୟବସ୍ଥା ଯଥାସମ୍ଭବ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ହୋଇଥାଏ । ସେମିତି ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟକରେ ଭାବସତ୍ୟକୁ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଉଥିବାବେଳେ ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟକରେ କାହାଣୀ ଉପରେ ଜୋର୍ ଦିଆଯାଏ । ଏଥିପାଇଁ ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଅନୁଭୂତି ବିଶେଷ ପ୍ରୟୋଜନ ହୋଇଥାଏ । ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟକ ପାଇଁ ଜୀବନବୋଧର ଗଭୀରତା ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ । ବିଷୟ ଉପସ୍ଥାପନରେ ନାଟ୍ୟକାର ଯୁକ୍ତିନିଷ୍ଠ ନ ହୋଇ ମଧ୍ୟ ପାରନ୍ତି । ବୁଦ୍ଧିଗ୍ରାହ୍ୟତା ହେଉଛି ଏ ଧରଣର ନାଟକର ଏକ ବିଶେଷ ଦିଗ ଏବଂ ଏହା ବାସ୍ତବାଶ୍ରୟୀ ନ ହୋଇ ମଧ୍ୟ ପାରେ । ଏଥିରେ ଚରିତ୍ର ପ୍ରୟୋଜନରେ ମୁଖା ବ୍ୟବହାର କରିପାରନ୍ତି । ନାମ ଚରିତ୍ରକୁ ଚିହ୍ନିବା ପାଇଁ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇ ନ ପାରେ । ଏଥିପାଇଁ ସଂଖ୍ୟା ବା ଅକ୍ଷରର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇପାରେ । ପ୍ରକୃତରେ ଏ ରୀତିର ନାଟକ ହୁଏ ଗମ୍ଭୀର ଏବଂ କେବଳମାତ୍ର ସମସାମୟିକ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାହିଁ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଏ । ଜୀବନ ଏଠାରେ ସ୍ୱାଭାବିକ ନୁହେଁ; ବ୍ୟତିକ୍ରମ ଏବଂ ସଂଳାପ ସୁଦ୍ଧା ଅସ୍ୱାଭାବିକ । ଏପିକ୍ ଥିଏଟର ସହିତ ଏହାର ଆବେଦନର ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ରହିଛି । ଉଭୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ ବୁଦ୍ଧିଗ୍ରାହ୍ୟ । ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା (alienation) ଏପିକ୍

Digitized by srujanika@gmail.com

ମଞ୍ଚର ଏକ ବିଶେଷ ଧର୍ମ ହୋଇଥିବାବେଳେ ସମାନୁଭୂତି (Empathy) ହେଉଛି ବାସ୍ତବବାଦୀ ମଞ୍ଚର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ । ଉପସ୍ଥାପନକୁ ବୁଦ୍ଧିଗ୍ରାହ୍ୟ କରିବା ନିମନ୍ତେ ପୋଷ୍ଟର, ଫିଲ୍ମ, ଚିତ୍ର ଇତ୍ୟାଦି ବିଭିନ୍ନ ବସ୍ତୁ ବା ପ୍ରତୀକର ବ୍ୟବହାର ଏପିକ୍ ମଞ୍ଚରେ କରାଯାଏ । ଆଲୋକ-ସମ୍ପାତ, ଦୃଶ୍ୟ-ଯୋଜନା, ଚରିତ୍ର-ବିଶ୍ଳେଷଣ ଇତ୍ୟାଦିରେ ବାସ୍ତବବାଦୀ ମଞ୍ଚଠାରୁ ଏହାର ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଛି । ଏପିକ୍ ମଞ୍ଚର ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟା ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ ଏବଂ ଦର୍ଶକ ହେଉଛି ତାହାର ସଚେତନଶୀଳ ନିରୀକ୍ଷକ । ଏଠାରେ ଦର୍ଶକକୁ ନିଜସ୍ୱ ଏକ ସିଦ୍ଧାନ୍ତରେ ପହଞ୍ଚିବାକୁ ହୁଏ ଏବଂ ଜୀବନବୋଧର ଶାଣିତ ଭାବହିଁ ଏ ଦିଗରେ ତାକୁ ସାହାଯ୍ୟ କରେ । ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟକ ଭଳି ଏହା ଅନୁଭୂତି ସଂଗ୍ରହରେ ଦର୍ଶକକୁ ସାହାଯ୍ୟ କରେ ନାହିଁ; ବରଂ ସମସ୍ୟା ସମ୍ପର୍କରେ କୌଣସି ନିଷ୍ପତ୍ତି ଗ୍ରହଣ କରିବା ପାଇଁ ଦର୍ଶକ ଅନୁଭୂତିର ଗଭୀର ସ୍ତରରେ ପହଞ୍ଚିବାକୁ ବାଧ ହୁଏ । ଏ ଧରଣର ନାଟକର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଦୃଶ୍ୟ ସ୍ୱୟଂ-ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟକାର ବ୍ରେଖ୍‌ଟ (Brecht) ହେଉଛନ୍ତି ଏ ନାଟ୍ୟରୀତିର ପ୍ରବକ୍ତା । ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାର ଯେଉଁ ସ୍ୱର ବ୍ରେଖ୍‌ଟ ଉତ୍ତୋଳନ କରିଥିଲେ, ତାହା ତାଙ୍କର ସମକାଳୀନ ତଥା ପରବର୍ତ୍ତୀ ନାଟ୍ୟକାର ଗ୍ରହଣ କରିନାହାନ୍ତି ଏବଂ ତାଙ୍କ ନିଜର ନାଟକରେ ମଧ୍ୟ ଏହି ତତ୍ତ୍ୱ ଅନୁସୃତ ହୋଇ ନ ଥିବାର ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି ।

ନାଟକଟିଏ ସଫଳତାର ସହିତ ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରିବା କିଛି ସହଜ କଥା ନୁହେଁ । ଏହା ଜଣକ ଦ୍ୱାରା ସମ୍ଭବ ହେଉ ନ ଥିବାରୁ ଏବଂ ପ୍ରତ୍ୟେକ ବ୍ୟକ୍ତିର ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ବକ୍ତବ୍ୟ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ହେଉଥିବାରୁ ସମସ୍ତଙ୍କୁ ସହମତତ୍ତ୍ୱର ଗୋଟିଏ ବଳୟ ମଧ୍ୟକୁ ନେଇ ଆସିବା ବଡ଼ କଠିନ କାର୍ଯ୍ୟ । ଆମ ଭାଗବତ କହେ "ଅନେକ ଲୋକ ଯହିଁ ମିଳି, ଅବଶ୍ୟ ଉପୁଜଇ କଳି ।" କଳାକାରମାନେ ପୁଣି ପ୍ରକୃତିଦୃଷ୍ଟିରୁ ବଡ଼ ଆବେଗପ୍ରବଣ । ଆବେଗ ଯୁକ୍ତି କିମ୍ବା ତଥ୍ୟ ପ୍ରଭୃତିକୁ ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ଚାହେଁ ନାହିଁ । ଯୁକ୍ତି, ତର୍କ ପୁଣି ସବୁବେଳେ ସତ୍ୟ-ନିର୍ଭର ହୁଏନା; ଅନେକ ସମୟରେ ଏହା ଛଳନାର ଏକ ଅସ୍ତ୍ରରୂପରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରେ । ଯୁକ୍ତିର ଶେଷ ହୁଏ କଥକ କ୍ଲାନ୍ତ ହୋଇ ତୁନିହେଲେ । ଆମର ଲୋକୋକ୍ତିରେ ନାଟକର ଏଇ ପ୍ରକୃତିକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରି କୁହାଯାଇଛି – 'ବାରଭାଇ ଆଖଡ଼ା' । କେହି କେହି ଏହାକୁ ବାରଜଣ ବ୍ୟକ୍ତିଙ୍କର ଦଳ ବୋଲି କହୁଥିବାବେଳେ ଏହାର ପ୍ରୟୋଗରୁ ଏହା 'ଲକ୍ଷ୍ୟହୀନ' କର୍ମକୁହିଁ ବୁଝାଉଛି । ଦଳର ଛୋଟଠୁଁ ବଡ଼ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସମସ୍ତେ ନିଜକୁ ଜଣେ ଜଣେ ବିଶେଷଜ୍ଞ ମନେକଲେ ଏବଂ ନିଜ ସିଦ୍ଧାନ୍ତରେ ଅଟଳ ରହିଲେ, ନାଟକର ମଞ୍ଚାୟନ ଯେ ସୁଦୂରପ୍ରସାରୀ ହୋଇପଡ଼ିବ, ଏହା ନ କହିଲେ ମଧ୍ୟ ଚଳିବ । କର୍ତ୍ତୃତ୍ୱ ସ୍ୱୀକୃତି ନ ପାଇଲେ ପୃଥିବୀର କୌଣସି କାର୍ଯ୍ୟ ସଫଳ ହୁଏ ନାହିଁ । ପୂର୍ବେ ଆମର ବ୍ୟବସାୟିକ ମଞ୍ଚରେ ନାଟ୍ୟକାରହିଁ ଅଭିନେତାମାନଙ୍କୁ ପ୍ରଶିକ୍ଷିତ କରୁଥିଲେ । ଅଭିନୟ ପାଇଁ ତାଙ୍କରି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଥିଲା ଚୂଡ଼ାନ୍ତ । ବର୍ତ୍ତମାନ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଆଉ କୌଣସି କର୍ତ୍ତୃତ୍ୱ ଚଳୁନାହିଁ । ନାଟକ ଲେଖିସାରିବା ପରେ ତାଙ୍କର ଦାୟିତ୍ୱ ଶେଷ ହୋଇଯାଉଛି । ତାହାପରେ ଆସୁଛନ୍ତି ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ । ନାଟକର ସମସ୍ତ ଦାୟିତ୍ୱ ତାଙ୍କ ଉପରେ ନ୍ୟସ୍ତ ହେଉଛି । ଅଭିନେତାମାନେ ସେ ସମୟରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ନିର୍ଦ୍ଦେଶରେ ଚାଲୁଥିଲେ, ଏବେ ଚାଲୁଛନ୍ତି ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କ କଥାରେ । ତେବେ ନାଟ୍ୟକାର ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ବି. ଭି. କରନ୍ତ (B.V. kranth) ଏହା ସ୍ୱୀକାର ନ କରି ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ନାଟକର ମୂଳ ବୋଲି

Digitized by srujanika@gmail.com

ମନେକରି କହନ୍ତି, "The success of a play neither depends upon a playwright , nor upon the director, it depends upon the actor*** The director can be replaced, but not the actor*** The director is only like a mid-wife." ନବଜାତକର ପରିଚର୍ଯ୍ୟା ନିମନ୍ତେ ଧାତ୍ରୀର ଦାୟିତ୍ୱ ଯାହା, ନାଟକ ପାଇଁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କ ଦାୟିତ୍ୱ ମଧ୍ୟ ଠିକ୍ ତାହା । ଏ ବିବାଦର ଶେଷ ନାହିଁ । ନାଟକରେ ନାଟ୍ୟକାର, ଅଭିନେତା ଏବଂ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରକୃତରେ କିଏ ବଡ଼ ତାହା ଠିକ୍ କରି କହିବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ପ୍ରତ୍ୟେକଙ୍କର ନାଟକ ପାଇଁ ଅବଦାନ ରହୁଛି । ପ୍ରତ୍ୟେକେ ନିଜ ନିଜ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ତେବେ ଶେଷ ଦାୟିତ୍ୱ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ବହନ କରୁଥିବାରୁ ନାଟକର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ କର୍ତ୍ତୃତ୍ୱ ତାଙ୍କ ହାତରେ ଛାଡ଼ିଦିଆଯିବା ଉଚିତ । ସମସ୍ତଙ୍କୁ ମିଶାଇ ସେ ନାଟକ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିବେ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ସହିତ ମେଳ ନ ହେଲେ ତାଙ୍କ ସହିତ ବସି ନିଜର ଚିନ୍ତାଧାରା ତାଙ୍କୁ ବୁଝାଇବେ । ଅଭିନେତାମାନଙ୍କୁ ସେ କ'ଣ ଚାହୁଁଛନ୍ତି, ତାହା ବୁଝାଇବେ । କାହା ଭିତରେ କି ଶକ୍ତି ରହିଛି, ତାହା ଖୋଜି ବାହାର କରିବେ । ଏ ସମସ୍ତ କାର୍ଯ୍ୟ ହେବ ପ୍ରୀତିପୂର୍ଣ୍ଣ ରୀତିରେ; ନିଜକୁ ଅନ୍ୟ ଉପରେ ଲଦିଦେବାର ସାମାନ୍ୟତମ ପ୍ରୟାସ ଯେମିତି ତାଙ୍କର ଆଚରଣରେ ପ୍ରକାଶ ନ ପାଏ । ଅଭିନେତା ଯଦି ଅଭିନୟରୁ ଯଥାର୍ଥ ଆନନ୍ଦ ପାଆନ୍ତି, ତେବେ ସେ ନିଶ୍ଚୟ ପ୍ରାଣ ଢାଳି ଅଭିନୟ କରିବେ । ଏଇ କଥା ଅଭିନେତା,ନାଟ୍ୟକାର ଉତ୍ପଳ ଦତ୍ତ କହିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ "Actors can not act if they do not find joy in acting. The moment acting in a rehearsal or in a performance feels like torture, one has to stop it." ଚରିତ୍ର ଯଦି ଅଭିନେତାଙ୍କର ମନମୁତାବକ ହୁଏ, ତେବେ ସେ କେବେହେଲେ ଏହାକୁ ବିରକ୍ତିକର ମନେ କରିବେ ନାହିଁ । ତେବେ ଅସୁବିଧା ହେଉଛି ଯେ, ପସନ୍ଦମୁତାବକ ଚରିତ୍ର ସମସ୍ତଙ୍କୁ ମିଳେ ନାହିଁ । ଅଧିକାଂଶ କ୍ଷେତ୍ରରେ କାମଚଳା ଅଭିନେତା ଯୋଗାଡ଼ କରିନେବାକୁ ହୁଏ । ସବୁ ଅଭିନେତା ଯେକୌଣସି ଚରିତ୍ରରେ ଅଭିନୟ କରିପାରିଲା ଭଳି ପ୍ରତିଭାବାନ୍ ହୋଇ ନ ଥାନ୍ତି । ବିଶେଷକରି ସୌଖୀନ ଅଭିନେତାଙ୍କ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏଭଳି ସମସ୍ୟା ଅଧିକ ଦେଖାଯାଏ । ଦଶ-ପନ୍ଦରଜଣିଆ ଦଳରେ ଏଇଭଳି ଅଭିନେତା ତିନିଚାରି ଜଣ ରହିଗଲେ, ବିଶେଷ ଅସୁବିଧା ହୁଏ ନାହିଁ; ତେବେ ତା'ଠୁଁ ଅଧିକ ହେଲେ ଅସୁବିଧା । ଏମିତି ଅବସ୍ଥାରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର ଦାୟିତ୍ୱ ବଢ଼ିଯାଏ ।

ନାଟ୍ୟ-ପ୍ରସ୍ତୁତିର ସମସ୍ତ କାର୍ଯ୍ୟକୁ ମୋଟାମୋଟି ଭାବରେ ତିନିଟି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଚାର କରାଯାଇପାରେ; ଯଥା– କଳାପକ୍ଷ, ଶିଳ୍ପପକ୍ଷ ଏବଂ ସଂଗଠନପକ୍ଷ । ପ୍ରଥମ ଦୁଇ ଭାଗରେ ନାଟକ ଏବଂ ଏହାର ପ୍ରସ୍ତୁତିର ବିଭିନ୍ନ ଅବୟବ ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ । ନାଟକ-ପ୍ରଦର୍ଶନ ଏକ ସାମୂହିକ କର୍ମ ହୋଇଥିବାରୁ ଏହାକୁ ଏକ ସାମାଜିକ କଳାର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ଦିଆଯାଇପାରେ । କାବ୍ୟ-କବିତା, ଗଳ୍ପ-ଉପନ୍ୟାସ, ସଙ୍ଗୀତ, ଚିତ୍ରକଳା –ଏସବୁ ହେଉଛି କଳାର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ମାଧ୍ୟମ । କବି ବା ଚିତ୍ରକାର ଆତ୍ମସନ୍ତୁଷ୍ଟି ନିମନ୍ତେ କାବ୍ୟ ବା ଚିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି କରିପାରନ୍ତି । ଏଭଳି କ୍ଷେତ୍ରରେ ସେ ନିଜେ ହୁଅନ୍ତି ଏହାର ଉପଭୋକ୍ତା; ମାତ୍ର ନାଟକ ପ୍ରଦର୍ଶନକ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଏହାର

Digitized by srujanika@gmail.com

ପ୍ରଦର୍ଶନ ନିଜ ପାଇଁ ନ ହୋଇ ଅନ୍ୟମାନଙ୍କ ପାଇଁ ହୋଇଥାଏ । ଏଥିରେ ଅଭିନେତା, ନାଟ୍ୟକାର ଏବଂ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ନାଟ୍ୟକର୍ମୀମାନେ ହେଉଛନ୍ତି ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ସୂତ୍ରବିଶେଷ ଏବଂ ଏସମସ୍ତ ସୂତ୍ରକୁ ଏକାଠି ମିଶାଇ ନିଜେ ଧରିଥାଆନ୍ତି ଯେଉଁ ସୂତ୍ରଧାର, ସେ ହେଉଛନ୍ତି, ନାଟକର ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ । ଆଲୋଚକ ନେମିଚନ୍ଦ୍ର ଜୈନ ତାଙ୍କ ସମ୍ପର୍କରେ ତେଣୁ ଯଥାର୍ଥରେ କହିଛନ୍ତି, "ନିର୍ଦ୍ଦେଶକହିଁ ହେଉଛନ୍ତି ସେଇ କେନ୍ଦ୍ରୀୟ ସୂତ୍ର, ଯେ ନାଟ୍ୟପ୍ରଦର୍ଶନର ବିଭିନ୍ନ ତତ୍ତ୍ୱକୁ ଏକାଠି କରନ୍ତି ତଥା ଏହାର ସାମୂହିକତାକୁ ଏକ ସମଗ୍ର କିନ୍ତୁ ତଥାପି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର କଳାରୂପରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିପାରନ୍ତି । ନାଟକର ବିଭିନ୍ନ ଅର୍ଥସ୍ତର ମଧ୍ୟରୁ କେଉଁଟି ତାଙ୍କର ପ୍ରଦର୍ଶନ ନିମନ୍ତେ ଏବଂ ତାଙ୍କ ନିଜର ସର୍ଜନାବୃତ୍ତି ନିମନ୍ତେ ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ, ସାର୍ଥକ ଏବଂ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ, ତାହା ନିର୍ଦ୍ଦେଶକହିଁ ସ୍ଥିର କରିବେ ।" ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର ଶାରୀରିକ, ମାନସିକ ତଥା ଆଚରଣଗତ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ଆମେ ପୂର୍ବରୁ ବିସ୍ତୃତଭାବରେ ଆଲୋଚନା କରିଛୁଁ । ଏଠାରେ କେବଳ ଏତିକି କହିଲେ ଯଥେଷ୍ଟ ହେବ ଯେ, କେବଳମାତ୍ର ସୃଜନଶୀଳ କଳ୍ପନା ଏବଂ କଳାକ୍ଷେତ୍ରରେ ମୌଳିକ ଚିନ୍ତାଧାରାସମ୍ପନ୍ନ ବ୍ୟକ୍ତି ଜଣେ ସଫଳ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ହୋଇ ନ ପାରନ୍ତି । ନେତୃତ୍ୱ ଦେବାର ଗୁଣ ତାଙ୍କଠାରେ ଯେତେ ବଳିଷ୍ଠରୂପେ ଥିବ, ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସେ ସେତେ ସଫଳତା ପାଇପାରିବେ । ତାଙ୍କର ଆଚରଣ ଉପରେହିଁ ଦଳର କ୍ରିୟାଶୀଳତା ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନିର୍ଭରଶୀଳ । ପ୍ରଥମେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କୁ ଜଣେ ଭଲ ଅଭିନେତା ହେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ନିଜେ ଜଣେ ଭଲ ଖେଳାଳି ହୋଇ ନ ଥିଲେ, ଯେମିତି ଭଲ ଖେଳପରିଚାଳକ ହେବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ, ସେମିତି ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଭଲ ଅଭିନେତା ହୋଇନଥିଲେ, ଅଭିନେତାମାନଙ୍କର ଶ୍ରଦ୍ଧା ତଥା ସମ୍ଭ୍ରମ ଲାଭକରିବା ସମ୍ଭବ ହୁଏ ନାହିଁ । ଏହାଛଡ଼ା ତାଙ୍କର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଛୋଟ ବଡ଼ ସମସ୍ତ ଟେକ୍‌ନିକ୍ ସମ୍ପର୍କରେ ଏତେ ସ୍ପଷ୍ଟ ଧାରଣା ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ ଯେ, ପ୍ରୟୋଜନ ସମୟରେ ସେ ତାହାର କଳ୍ପନାଶୀଳ ପ୍ରୟୋଗ କରିପାରିବେ । ଆଲୋକ-ସମ୍ପାତ, ଧ୍ୱନିସଂଯୋଜନ, ମଞ୍ଚବ୍ୟବସ୍ଥା, ଦୃଶ୍ୟ-ଯୋଜନା, ରୂପସଜ୍ଜା, ପୋଷାକ-ପରିଚ୍ଛଦ — ଏସବୁ ବିଷୟରେ ତାଙ୍କର ବିସ୍ତୃତ ଜ୍ଞାନ ଥିବା ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ । ମୋଟଉପରେ ସେ ହେବେ ମଞ୍ଚକଳା ସମ୍ପର୍କୀୟ ଏକ ଚଳନ୍ତି ବିଶ୍ୱକୋଷ । ନାଟକ ସମ୍ପର୍କୀୟ ଯେକୌଣସି ସମସ୍ୟାର ସମାଧାନ ତତ୍‌କ୍ଷଣାତ୍ କରିପାରିବାଭଳି ଜ୍ଞାନ ତାଙ୍କର ନିଶ୍ଚୟ ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ ।

ଅଭିନେତା ହେଉଛନ୍ତି ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର କଞ୍ଚାମାଲ । ଏମାନେ ଜୀବନର ବିଭିନ୍ନ କ୍ଷେତ୍ରରୁ ଆସିଥାନ୍ତି । ସେଇ ଅନୁସାରେ ସେମାନଙ୍କର ରୁଚିରିଓ୍ୱାଜ୍ ଦୃଷ୍ଟି-ଦର୍ଶନ, ଚାହାଣି, ଚଲଣି ସବୁ ଭିନ୍ନ । ଅଭିନୟହିଁ ହେଉଛି ସେଇ ସାଧାରଣ ଧର୍ମ — ଯାହା ଏମାନଙ୍କୁ ଗୋଟିଏ ପତାକାତଳକୁ ନେଇଆସିଛି । ଏଭଳି ବ୍ୟକ୍ତିଙ୍କୁ ଅଭିନୟରେ ପ୍ରବର୍ତ୍ତାଇ ସେମାନଙ୍କୁ ନାଟ୍ୟ ଚରିତ୍ରରେ ରୂପାନ୍ତରିତ କରିବା ଆଦୌ ସହଜ ନୁହେଁ । ଏଥିପାଇଁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କୁ ଅଭିନୟରେ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଦକ୍ଷ ହେବାକୁ ପଡ଼ିବ । କାହାଠାରେ କେଉଁ ଚରିତ୍ରରେ ଅଭିନୟ କରିବା ପାଇଁ ଶକ୍ତି ଅଛି, ତାହାକୁ ପ୍ରଥମରୁ ଚିହ୍ନିବାକୁ ହେବ । ମାଟି ଚକଟି ପ୍ରତିମା ଗଢ଼ିବାକୁ ହେବ । ପ୍ରଥମେ ଅଭିନେତାଙ୍କର ସ୍ୱାଭାବିକ ଶକ୍ତିକୁ ମନ ଦେଇ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବାକୁ ହେବ । ଚରିତ୍ର ପାଇଁ ସେଇ ଶକ୍ତିକୁ କେତେଦୂର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇ ପାରିବ, ତାହା ଚିନ୍ତା କରି ଦେଖିବାକୁ ପଡ଼ିବ। ଯଦି ମନେହୁଏ ଯେ, ସେଇଥିରେ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଚରିତ୍ର ଠିକ୍‌ଭାବରେ ରୂପାୟିତ ହୋଇପାରୁଛି, ତେବେ ତାକୁ ସାମାନ୍ୟ ମାଠିମୁଠି ଦେଲେ ଚମତ୍କାର ଫଳ ମିଳିବ । ସ୍ୱର୍ଗୀୟ କାଳୀଚରଣ ଏହିଭଳି ଭାବରେ ତାଙ୍କର ଅଭିନେତାଗୋଷ୍ଠୀକୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରୁଥିଲେ । ଅଭିନେତା ପାଖରେ ଯାହା ଅଛି, ପ୍ରଥମେ ତାକୁ ବ୍ୟବହାର କରିବାହିଁ ହେଉଛି ଜଣେ ଭଲ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର କାର୍ଯ୍ୟ । ଏହାରି ଉପରେ ସେ ତାଙ୍କର କଳ୍ପନାଶକ୍ତିର ପ୍ରୟୋଗ କରିପାରନ୍ତି । ଏହାଦ୍ୱାରା ତାଙ୍କର ଅନେକ ପରିଶ୍ରମ ବଞ୍ଚିଯାଏ ଏବଂ ଅଭିନୟର କିଛି ନୂଆ ଦିଗ ମଧ୍ୟ ସେ ଦେଖିପାରନ୍ତି ।

ମନେରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ନାଟକ ଏକ ଦଳଗତ କର୍ମ । ଏହାର ସାଫଲ୍ୟ ଦଳର ନିଷ୍ଠା ଓ ଏକାଗ୍ରତା ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ । ଏହାକୁ କେବଳ ତର୍କଦ୍ୱାରା ଶିକ୍ଷା କରାଯାଏ ନାହିଁ; ବରଂ ପ୍ରସ୍ତୁତି ପ୍ରକ୍ରିୟା ସହ ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ଯୋଗାଯୋଗହିଁ ଏହା ସମ୍ପର୍କରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ଧାରଣା ଦେଇଥାଏ । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚକ ସି.ଇ. ମଣ୍ଟାଗ୍ୟୁ (C.E. Montague) କହନ୍ତି, "If you know a thing theoretically, but don't know it practically, then you don't really know its whole' theory, and if you know it practically, but don't know it theoretically, than you don't really know its whole practice." କୌଣସି ଗୋଟିଏ ବିଷୟକୁ ଭଲଭାବରେ ଜାଣିବାକୁ ହେଲେ, ତା'ର ଉଭୟ ତତ୍ତ୍ୱ ଏବଂ ପ୍ରୟୋଗ ବିଷୟକ ଧାରଣା ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ । ନାଟକ ବିଷୟରେ ମଧ୍ୟ ଏହା ସତ୍ୟ ।

ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ : ସେକାଳ ଓ ଏକାଳ –

ଭାରତରେ ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତଙ୍କୁ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ପ୍ରଥମ ସ୍ଥାପୟିତାରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଉଥାଏ । ନାଟକ-ପ୍ରଦର୍ଶନକୁ ନେଇ ଦେବତା ଏବଂ ଅସୁର ମଧ୍ୟରେ ଯେଉଁ ବିବାଦ ସୃଷ୍ଟି ହେଲା, ଆବଦ୍ଧ ମଞ୍ଚ ହେଉଛି ତାହାର ଫଳ । ତାହା ପୂର୍ବରୁ ରଙ୍ଗକର୍ମ ଖୋଲା ମଞ୍ଚରେ ହେଉଥିବାର ଅନୁମାନ କରାଯାଇପାରେ । ଇନ୍ଦ୍ରଧ୍ୱଜ ଉତ୍ସବ ଅବସରର ଅଭିନୟ ଏବଂ କୈଳାସ ପର୍ବତରେ ଶିବ-ପରିବାରଙ୍କ ସମ୍ମୁଖର ଅଭିନୟ ଉନ୍ମୁକ୍ତ ମଞ୍ଚରେହିଁ ହୋଇଥିଲା । ତେବେ ଭରତ 'ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର'ରେ ମଞ୍ଚ ସମ୍ପର୍କୀୟ ବିବରଣୀକୁ ଏତେ ବ୍ୟାପକ ଓ ସୂକ୍ଷ୍ମ କରିଛନ୍ତି ଯେ, ତହିଁରୁ ଅନୁମାନ କରାଯାଇଥାଏ, ଭରତଙ୍କ ପୂର୍ବରୁ ଏଠାରେ ମଞ୍ଚକଳାର ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିକାଶ ହୋଇ ସାରିଥିଲା । ଭରତ ସେଇ ଅନୁଭବକୁ ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି । ଆହୁରି କୁହାଯାଇଛି ଯେ, ଭରତଙ୍କ ସମୟରେ ଦୁଇ ପ୍ରକାରର ନାଟ୍ୟମଣ୍ଡପ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଉଥିଲା । ଦରୀଗୃହମଞ୍ଚ ପର୍ବତଗୁମ୍ଫାକୁ ସାମାନ୍ୟ ଖୋଳାଖୋଳି କରି ନିର୍ମିତ ହେଉଥିଲା । ଏହାଛଡ଼ା ସମତଳ ଭୂମିରେ ମଧ୍ୟ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଉଥିଲା । ଏ ମଞ୍ଚର ଦର୍ଶକ ଥିଲେ ବିଦଗ୍ଧ ପଣ୍ଡିତମଣ୍ଡଳୀ । ରାକ୍ଷସମାନଙ୍କୁ ଏଇ ମଞ୍ଚରୁ ଦୂରେଇରଖିବା କଥା କୁହାଯାଇଥିବାରୁ ଅନୁମାନ କରାଯାଇପାରେ ଯେ , ଅଶିକ୍ଷିତ, ଶ୍ରମଜୀବୀ, ଅନାର୍ଯ୍ୟମାନେ ଏଥିରେ ପ୍ରବେଶ କରିପାରୁ ନ ଥିଲେ । ରାଜପ୍ରାସାଦ, ମଠମନ୍ଦିର ନିକଟରେ ଏସବୁ ମଣ୍ଡପ ନିର୍ମିତ ହେଉଥିଲା । ଭରତ ଏ ଧରଣର ମଞ୍ଚକୁ 'ଶୈଳଗୁହାକାର' ଏବଂ 'ଦ୍ୱିଭୂମି' ଅର୍ଥାତ୍ ଦୁଇ ଧରାତଳ ବିଶିଷ୍ଟ ହେବାର ବିଧାନ ଦେଇଛନ୍ତି । ଦରୀଗୃହମଞ୍ଚ ଜନପଦଠାରୁ

Digitized by srujanika@gmail.com

ବହୁଦୂରରେ ଅରଣ୍ୟର ନିର୍ଜନ ପରିବେଶରେ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହେଉଥିଲା ଏବଂ ଏଥିରେ 'ଭାରତର ଆଦିବାସୀ ସମ୍ପ୍ରଦାୟ ନାଟ୍ୟାଭିନୟ କରୁଥିଲେ' ବୋଲି ଆଲୋଚକ ଡ଼ଃ ରାୟ ଗୋବିନ୍ଦଚନ୍ଦ୍ର ମତ ଦେଇଛନ୍ତି । ଯେଉଁମାନେ ଆଦିବାସୀମାନଙ୍କର ଜୀବନଚର୍ଯ୍ୟା ସମ୍ପର୍କରେ ଧାରଣା ରଖନ୍ତି, ସେମାନେ ଜାଣନ୍ତି, ଆଦିବାସୀମାନେ ନୃତ୍ୟପ୍ରିୟ ଗୋଷ୍ଠୀ । ବିଧିବଦ୍ଧ ନାଟକ ସେମାନେ ଏ ଯୁଗରେ ମଧ କରୁନାହାନ୍ତି । ସେ ଯୁଗରେ ମଧ କରିବାର ସମ୍ଭାବନା ନ ଥିଲା । ମଞ୍ଚ ପରିକଳ୍ପନା ନିଶ୍ଚିତଭାବରେ ଏକ ବୌଦ୍ଧିକ ବ୍ୟାପାର । ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀ ମସ୍ତିଷ୍କର ପରିକଳ୍ପନା; ରାଜା-ମହାରାଜା, ସାମନ୍ତମାନଙ୍କର ସାମୟିକ ଖିଆଲ ଖୁସିର ଏକ ଉପାଦାନ ମାତ୍ର । ଅରଣ୍ୟ ସହିତ ଏମାନଙ୍କର ସମ୍ପର୍କ ଥିଲା ଅତ୍ୟନ୍ତ ନିବିଡ଼ । ଜୀବନର ପ୍ରଥମ ଚବିଶ ବର୍ଷ ଏମାନେ ଗୁରୁଗୃହରେ ଅରଣ୍ୟର ନିର୍ଜନତାରେ କଟାଉଥିଲେ । ଗୁରୁ ଲୋକାଳୟ ପସନ୍ଦ କରୁ ନ ଥିବାରୁ ବାରମ୍ବାର ପରାମର୍ଶ ନିମନ୍ତେ ଏମାନଙ୍କୁ ଅରଣ୍ୟକୁ ଧାଇଁବାକୁ ପଡୁଥିଲା । ଏହାଛଡ଼ା ମୃଗୟା ଆଦି ଉପଲକ୍ଷ ମଧ ଥିଲା । ଶୈଳଗୁହାକାର ମଞ୍ଚ ହେଉଛି ଏହିଭଳି ରାଜନ୍ୟମଣ୍ଡଳୀର ପରିକଳ୍ପନା, ଯାହା ଭରତଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଶାସ୍ତ୍ରୀୟତାର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ପାଇଛି । ତେବେ ଭାରତବର୍ଷରେ ଅଦ୍ୟାବଧି ମାତ୍ର ଦୁଇଟି ସ୍ଥାନରେ ଏ ଧରଣର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ସନ୍ଧାନ ମିଳିଛି । ଗୋଟିଏ ହେଉଛି ମଧପ୍ରଦେଶର ସୁର୍‌ଗୁଜା ଜିଲ୍ଲାର 'ସୀତାବେଙ୍ଗା'ଠାରେଏବଂ ଅନ୍ୟଟି ହେଉଛି, ଓଡ଼ିଶାର ଭୁବନେଶ୍ୱର ଉପାନ୍ତରେ ଥିବା ଉଦୟଗିରିର 'ରାଣୀଗୁମ୍ଫା'ଠାରେ । ସୀତାବେଙ୍ଗା ମଞ୍ଚର ସମୟ ଖ୍ରୀ:ପୂ: ତୃତୀୟ ଶତକ ଏବଂ ଉଦୟଗିରି ମଞ୍ଚର ସମୟ ହେଉଛି ଖ୍ରୀ:ପୂ: ଦ୍ୱିତୀୟ ଶତକ । ଯୋଗିମାରା ହେଉଛି ସୀତାବେଙ୍ଗା ସନ୍ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ ଅନ୍ୟ ଏକ ଗୁମ୍ଫା, ଯେଉଁଠୁ ଗୋଟିଏ ଶିଳାଲେଖ ମିଳିଛ । ତହିଁରେ ' ସୁତନୁକା' ନାମକ ଦେବଦାସୀଙ୍କର ନାମ ଉଲ୍ଲିଖିତ ହୋଇଛି । ଏଥିରୁ ଅନୁମାନ କରାଯାଉଛି ଯେ, ନଟକର୍ମ ପରେ ଅଭିନେତା ଅଭିନେତ୍ରୀମାନେ ଏହି ଗୁମ୍ଫାରେ ବସବାସ କରୁଥିଲେ । ଉଦୟଗିରି ଗୁମ୍ଫା ଖାରବେଳଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ନିର୍ମିତ; ଯେ କି ସ୍ୱୟଂ'ଜଣେ ନାଟ୍ୟପ୍ରିୟ ବ୍ୟକ୍ତି ଥିଲେ ଏବଂ ଅଭିନୟ ପାଇଁ ନିଜ ସାମ୍ରାଜ୍ୟର ଚତୁର୍ଦ୍ଦିଗରେ ବହୁ 'ଚଉତରା' ନିର୍ମାଣ କରାଇଥିଲେ । କଳା-ସମାଲୋଚକ ଚାର୍ଲସ ଫାବ୍ରି ଓଡ଼ିଶାର ଏହି ମଞ୍ଚକୁ ଭାରତର ପ୍ରାଚୀନତମ ମଞ୍ଚ ବୋଲି ପ୍ରମାଣ କରିଥିଲେ ମଧ ଭାରତର ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରୀମାନେ ଅଦ୍ୟାବଧି ଏ ଦିଗରେ ଦୃଷ୍ଟି ଦେଇନାହାନ୍ତି । ସୀତାବେଙ୍ଗା ମଞ୍ଚର ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟ ଅର୍ଦ୍ଧଚନ୍ଦ୍ରାକାର ସୋପାନଦ୍ୱାରା ସଜ୍ଜିତ । ଦର୍ଶକମାନେ ଏହାଉପରେ ବସି ଅଭିନୟ ଦେଖୁଥିଲେ । ଗୁମ୍ଫା ବାହାରେ ପ୍ରସ୍ତରନିର୍ମିତ ଆସନପଂକ୍ତି ରହିଛି, ଯାହା ଉପରେ ବର୍ଷାଋତୁ ଭିନ୍ନ ଅନ୍ୟ ଋତୁରେ ବସି ଅଭିନୟ ଦେଖାଯାଉଥିଲା । ସୀତାବେଙ୍ଗା ଓ ଉଦୟଗରିର ମଞ୍ଚ ପ୍ରାୟ ଏକାପ୍ରକାରର ଏବଂ ଏହା ଭରତଙ୍କ ଦ୍ୱରା ବର୍ଣ୍ଣିତ 'ବିକୃଷ୍ଟ' (ଅବର) ମଞ୍ଚର ପ୍ରାୟ ସମକକ୍ଷ । ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଏହି ମଞ୍ଚରେ 'ସୋପାନାକୃତି ପୀଠକମ୍' ଅର୍ଥାତ୍ ସୋପାନାକୃତି ଆସନ ବ୍ୟବସ୍ଥା ରହୁଥିଲା ବୋଲି ଭରତ କହିଛନ୍ତି । ଜନପଦଠାରୁ ବହୁଦୂରରେ ରହୁଥିବାରୁ ଏ ପ୍ରକାର ମଞ୍ଚର ବ୍ୟବହାର ବିଶେଷ ଅବସରରେ ହିଁ କରାଯାଉଥିଲା ଏବଂ ତେଣୁ ଏହା ବିଶେଷ ଲୋକପ୍ରିୟ ନ ଥିଲା ବୋଲି ଅନୁମାନ କରାଯାଇପାରେ । ଏହି କାରଣରୁ ଏ ଧରଣର ମଞ୍ଚର ସଂଖ୍ୟା ସୀମିତ ହେବା ସ୍ୱାଭାବିକ ।

Digitized by srujanika@gmail.com

ଓଡ଼ିଶାର ମଠମନ୍ଦିର ଏବଂ ଭାରତର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ପ୍ରାନ୍ତରେ ଥିବା ମନ୍ଦିରରେ 'ନାଟମନ୍ଦିର' ନାମକ ଏକ ସ୍ଥାୟୀ ନାଟ୍ୟମଣ୍ଡପ ରହୁଥିବାର ଦେଖାଯାଉଛି । ଏଥିରେ ଦେବତାଙ୍କୁ ପ୍ରସନ୍ନ କରିବା ନିମନ୍ତେ ନୃତ୍ୟଗୀତର ନିୟମିତ ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଯାଉଥିଲା । ସେ କାଳରେ ବହୁ ମନ୍ଦିରରେ ଦେବଦାସୀ ରହୁଥିଲେ ଏବଂ ସେଇମାନେହିଁ ମନ୍ଦିରରେ ନୃତ୍ୟଗୀତ ଇତ୍ୟାଦି କରୁଥିଲେ । ତେବେ ସେଠାରେ ନାଟକ ପ୍ରଦର୍ଶନ ହେଉଥିଲା କିମ୍ବା ନାହିଁ, ତାହା ସଠିକ୍ ଭାବରେ ଜଣାଯାଏ ନାହିଁ । ବିଶେଷକରି କୋଣାର୍କ ମନ୍ଦରିର 'ନାଟମଣ୍ଡପ' ଦେଖିଲେ, ସେଠାରେ ନାଟକାଭିନୟ ହେଉଥିବ ବୋଲି ବିଶ୍ୱାସ କରିବା କଷ୍ଟକର ହୋଇପଡ଼େ । ଗୁଜରାଟର ସୋମନାଥ ମନ୍ଦିରରେ ନାଟ୍ୟାଭିନୟ କଥା ମଧ୍ୟ ଏଇଭଳି ସନ୍ଦେହାସ୍ପଦ । ତେବେ ଆସାମର ନାମଘର(ମଠ)ଠାରେ ଖ୍ରୀଷ୍ଟିୟ ପଞ୍ଚଦଶ ଶତକଠାରୁ ନିୟମିତ ନାଟକାଭିନୟ ଚାଲିଆସିଛି । କିଛି ବର୍ଷ ପୂର୍ବେ ନାଗାର୍ଜ୍ଜୁନକୋଣ୍ଡା ନାମକ ସ୍ଥାନରେ ଭୂ-ଖୋଦନରୁ ଏକ ବୃତ୍ତାକାର ମଞ୍ଚର ସନ୍ଧାନ ମିଳିଛି । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଏ ଧରଣର କୌଣସି ମଞ୍ଚର ଉଲ୍ଲେଖ ନ ଥିବାରୁ ଏହା ଭରତଙ୍କର ବହୁ ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ ବୋଲି ଅନୁମାନ କରାଯାଉଛି ।

ଭରତଙ୍କ ନାଟ୍ୟମଣ୍ଡପ– ସମତଳ ଭୂମିରେ ସାଧାରଣତଃ ତିନି ପ୍ରକାର ମଞ୍ଚ ନିର୍ମାଣ କରାଯାଇପାରେ ବୋଲି ଭରତ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦେଇଛନ୍ତି । 'ଶିଳ୍ପରତ୍ନ' ଏବଂ 'ଭାବପ୍ରକାଶ' ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଏହି ମତର ପୁଷ୍ଟିସାଧନ କରାଯାଇଛି । ତେବେ 'ବିଷ୍ଣୁଧର୍ମୋତ୍ତର ପୁରାଣ'ରେ କେବଳ ଦୁଇ ପ୍ରକାର ମଞ୍ଚର ବିଧାନ ଦିଆଯାଇଛି । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା ବିକୃଷ୍ଟ ଏବଂ ଚତୁରସ୍ର । ଭରତ ନିର୍ଦ୍ଦେଶିତ 'ତ୍ର୍ୟଶ୍ର' ମଞ୍ଚର କୌଣସି ଉଲ୍ଲେଖ ଏଥିରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନାହିଁ । ଭରତଙ୍କର ତିନୋଟିଯାକ ମଞ୍ଚକୁ ପୁନର୍ବାର ତିନି ତିନି ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇଛି — ତାହାହେଲା ଜ୍ୟେଷ୍ଠ, ମଧ୍ୟମ ତଥା ଅବର । ଏହିଭଳି ଭାବରେ ମଞ୍ଚର ମୋଟ ସଂଖ୍ୟା ହେଉଛି ନଅ । ଏଥିମଧ୍ୟରୁ ଜ୍ୟେଷ୍ଠଶ୍ରେଣୀ ମଞ୍ଚର ଆକାର ଥିଲା ୧୬୨'ରେ ୮୧' । ମଧ୍ୟମର ଆକାର ହେଲା ୯୬ 'ରେ ୪୮' ଏବଂ ଅବରର ଆକାର ହେଲା ୪୮' ରେ ୨୪' । ଏହା ହେଉଛି ବିକୃଷ୍ଟ ବା ଆୟତାକାର ମଞ୍ଚର ମାପ । ଜ୍ୟେଷ୍ଠ ମଣ୍ଡପ ଦେବତାମାନଙ୍କ ପାଇଁ, ମଧ୍ୟମ ରାଜାମହାରାଜଙ୍କ ପାଇଁ ତଥା ଅବର ସାଧାରଣ ଜନତା ନିମନ୍ତେ ଉର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଥିଲା । ଚତୁରସ୍ର ମଞ୍ଚ ଥିଲା ବର୍ଗାକାର ଏବଂ ତ୍ର୍ୟଶ୍ର ମଞ୍ଚ ଥିଲା ତ୍ରିକୋଣାକାର ।

ଚ଼ତୁରସ୍ର ମଞ୍ଚର ଜ୍ୟେଷ୍ଠ ଶାଖାର ମାପ ଥିଲା ୧୬୨' x ୬୨' । ମଧ୍ୟମ ୯୬' x ୯୬' ଏବଂ ଅବର ୪୮' x ୪୮'ର ହେଉଥିଲା । ସେହିଭଳି ' ତ୍ର୍ୟଶ୍ର' ମଞ୍ଚର ଜ୍ୟେଷ୍ଠ ଶାଖାର ମାପ ହେଲା. ୧୬୨' x ୧୬୨' x ୧୬୨', ମଧ୍ୟମ ୯୬' x ୯୬' x ୯୬' ଏବଂ ଅବର ୪୮'x ୪୮' x ୪୮' । ଏ ଭିତରୁ ଭରତ ବିକୃଷ୍ଟ ଶାଖାର ମଧ୍ୟମ ବିଭାଗଟିକୁ ବହୁ ପ୍ରଶଂସା କରିଛନ୍ତି । ତହିଁରୁ ଏହି ମଞ୍ଚ ସେତେବେଳେ ବହୁ ଆଦୃତ ହେଉଥିବାର ଅନୁମାନ କରାଯାଇପାରେ । ମନେରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ଏହି ମଣ୍ଡପ ମୁଖ୍ୟତଃ ରାଜନ୍ୟମଣ୍ଡଳୀ ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଥିଲା । ତେଣୁ ଭରତଙ୍କ ସମୟରେ ରାଜତନ୍ତ୍ରର ଶାସନ ଚାଲିଥିଲା ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରେ ।

ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ନିମନ୍ତେ ସ୍ଥାନ ନିର୍ବାଚନଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ମଞ୍ଚପ୍ରତିଷ୍ଠା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସମସ୍ତ କାର୍ଯ୍ୟର

Digitized by srujanika@gmail.com

ବର୍ଣ୍ଣନା ଭରତ ଏଭଳି ପୁଙ୍ଖାନୁପୁଙ୍ଖ ଭାବରେ ଦେଇଛନ୍ତି ଯେ, ତହିଁରୁ ଏ ସମସ୍ତର ଶାସ୍ତ୍ରୀୟତା ସମ୍ପର୍କରେ ଲେଶମାତ୍ର ସନ୍ଦେହ ରହେ ନାହିଁ । ମଣ୍ଡପରେ ଦ୍ୱାର ବହୁତ କମ୍ ରହୁଥିଲା ଏବଂ ଝରକା ଗବାକ୍ଷ ରୀତିର ଛୋଟ ଛୋଟ ହେଉଥିଲା ତଥା କାନ୍ଥର ଉପର ଅଂଶରେ ରହୁଥିଲା । ମଣ୍ଡପର ଭିତର ଅଂଶକୁ ଦୁଇ ସମାନ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଉଥିଲା । ପଶ୍ଚିମାଂଶର ଅର୍ଦ୍ଧଭାଗକୁ ପୁଣି ଦୁଇ ସମାନ ଭାଗରେ ବାଣ୍ଟି ଦିଆଯାଉଥିଲା । ଏହାର ସମ୍ମୁଖ ଭାଗକୁ କୁହାଯାଇଥିଲା 'ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷ' ଏବଂ ପୃଷ୍ଠଭାଗ ହେଲା 'ନେପଥ୍ୟ' । ଅଭିନବ ଗୁପ୍ତ ଏହି ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷ ଅଂଶକୁ ଆଉ ଥରେ ଦୁଇ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରି ପୁରୋଭାଗକୁ ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷ ଏବଂ ପଶ୍ଚାଦ୍ ଭାଗକୁ ରଙ୍ଗପୀଠ ନାମରେ ନାମିତ କରିଛନ୍ତି । ରଙ୍ଗପୀଠର ପଛରେ ଚାରି ସ୍ତମ୍ଭଯୁକ୍ତ ୨'.୩'' ଉଚ୍ଚର ମତ୍ତବାରିଣୀ ନିର୍ମାଣ କରାଯିବା ଉଚିତ । ମଣ୍ଡପର ପୂର୍ବାର୍ଦ୍ଧ ଥିଲା ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟ । ରଙ୍ଗପୀଠ, ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷ, ମତ୍ତବାରିଣୀ ପ୍ରଭୃତିର ସ୍ଥିତି ସମ୍ପର୍କରେ ପଣ୍ଡିତମାନେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ମତ ଦେଇ ଆସୁଛନ୍ତି । ତେବେ ଏଠାରେ ଏ ସଂପର୍କରେ ଯାହା କୁହାଗଲା, ତାହାହିଁ ସାଧାରଣ ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଉଛି । ମଣ୍ଡପର ଭିତର ଭାଗକୁ ଚମତ୍କାର ଶାଳଭଞ୍ଜିକା (କାଠପିତୁଳା) ତଥା ପର୍ବତ, ନଗର, କୁଞ୍ଜ, ଗୁମ୍ଫା ଆଦିର ଚିତ୍ରଦ୍ୱାରା ସୁସଜ୍ଜିତ କରାଯିବା ଆବଶ୍ୟକ । ନାଟ୍ୟମଣ୍ଡପ ଦ୍ୱିସ୍ତରୀୟ ହେବା ଉଚିତ ଏବଂ ଏହାର ଛାତ ଶୈଳଗୁହାକାର ହେବା କଥା । ଝରକାବାଟେ ମନ୍ଦ ପବନ ମାତ୍ର ଆସିପାରେ । ମଣ୍ଡପ ' ଶ୍ରୁତି ସିଦ୍ଧ' (Sound proof) ହୋଇଥିବା ଦରକାର । ପ୍ରତିଧ୍ୱନି ସୃଷ୍ଟି ହୋଇ ସଂଳାପ କିମ୍ବା ସଂଗୀତ ଇତ୍ୟାଦି ଶୁଣିବାରେ ଅସୁବିଧା ଯେମିତି ନ ହୁଏ, ସେଥିପ୍ରତି ନଜର ରଖାଯିବା ନାଟ୍ୟମଣ୍ଡପର କାନ୍ଥକୁ ପଲସ୍ତରା କରି ତା' ଉପରେ ଚୂନ ବୋଳାଯିବ । ତା'ପରେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ରଙ୍ଗ ଦ୍ୱାରା ସ୍ତ୍ରୀ ପୁରୁଷ, ଲତା ପୁଷ୍ପ, ପଶୁପକ୍ଷୀ ଇତ୍ୟାଦିର ଚିତ୍ର ଅଙ୍କାଯିବ । ମଣ୍ଡପର କାନ୍ଥ ପୋଡ଼ା ଇଟାଦ୍ୱାରା ନିର୍ମାଣ କରାଯିବ ।

ଦଶଟି ସ୍ତମ୍ଭ ସମଗ୍ର ମଣ୍ଡପଟିକୁ ଧାରଣ କରୁଥିଲା । ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟରେ ଦର୍ଶକମାନେ ବସିବା ପାଇଁ ସୋପାନାକୃତି ଆସନର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଯାଉଥିଲା । ତ୍ର୍ୟଶ୍ର ମଣ୍ଡପ ସେତେବେଳେ ବିଶେଷ ବ୍ୟବହୃତ ହେଉ ନ ଥିବାର ସୂଚନା ମିଳେ ।

ସେ କାଳରେ ମଣ୍ଡପର ଉଚ୍ଚତା ୧୮' ହେଉଥିବାର ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ଏ ମାପ ଭରତ ବର୍ଣ୍ଣିତ ଛୋଟ ନାଟ୍ୟଶାଳା ପାଇଁ ପ୍ରଯୁଜ୍ୟ । ବଡ଼ ମଣ୍ଡପ ଆହୁରି ଅଧିକ ଉଚ୍ଚ ହେଉଥିବାର ସମ୍ଭାବନା । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ ବିକୃଷ୍ଟ (ମଧ୍ୟମ) ନାଟ୍ୟମଣ୍ଡପକୁ ନିଆଯାଉ । ଏହାର ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟ ୪୮' ଲମ୍ବା ହେଉଥିଲା । ଯଦି ଏହାର ଆଗ ଅଂଶରେ ୬' ଜାଗା ଛାଡ଼ିଦିଆଯାଏ ଏବଂ ବସିବାର ସୋପାନାକୃତି ଆସନର ପ୍ରତ୍ୟେକ ପାହାଚକୁ ୩' ଚୌଡ଼ା ଏବଂ ଦେଢ଼ଫୁଟ ଉଚ୍ଚ କରାଯାଏ, ତେବେ ମୋଟ ଚୌଦଟି ପାହାଚ ହେବ । ଶେଷ ପାହାଚର ଉଚ୍ଚତା ହେବ ଏକୋଇଶ ଫୁଟ । ତା' ଉପରେ ଠିଆହେବା ପାଇଁ ଅନ୍ତତଃ ଛଅ ଫୁଟ ଜାଗା ଦରକାର । ଏଇ ହିସାବରେ ନାଟ୍ୟମଣ୍ଡପର ଛାତ ମାଟି ଉପରୁ ଅନ୍ତତଃ ସତାଇଶ ଫୁଟ ଉପରେ ରହିବ । 'ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର'ର ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ଏଇସବୁ ମଞ୍ଚର ଉଲ୍ଲେଖ ମାତ୍ର ମିଳୁଥିଲେହେଁ, ଏହାର କୌଣସି ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ବର୍ତ୍ତମାନ ଉପଲବ୍ଧ ନୁହେଁ । ରୋମ, ଗ୍ରୀସ୍, ପ୍ରଭୃତି ଦେଶରେ ସେ କାଳର ପୁରୁଣା ମଞ୍ଚର ଅନ୍ତତଃ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଧ୍ୱଂସାବଶେଷ ଏବେ ମଧ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି । ଭାରତରେ କୌଣସି କାରଣରୁ ସେ କାଳ ମଞ୍ଚର କୌଣସି ଚିହ୍ନ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁନାହିଁ । ପ୍ରଖ୍ୟାତ ରାଜାମହାରାଜାମାନେ ଏ ଦେଶରେ ଶାସନ କରିଯାଇଥିଲେ ମଧ ସେମାନଙ୍କର ବାସସ୍ଥାନର କୌଣସି ଅବଶେଷ ଯେମିତି ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁନାହିଁ, ସେମିତି ମଞ୍ଚର କୌଣସି ଚିହ୍ନ ମଧ ନାହିଁ । ଏ ବିଷୟରେ ଯେତିକି ଯାହା ଲିଖିତ ବିବରଣୀ ରହିଛି , ତାକୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ ବାକି ସବୁ କଥା ଅନୁମାନ କରି ବୁଝିନେବାକୁ ହେଉଛି ।

ଏ କାଳର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ କଥା ଚିନ୍ତା କଲେ, ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଆମର ଗୌଣ ଭୂମିକାକୁ ପ୍ରଥମେ ସ୍ୱୀକାର କରିନେବାକୁ ହେବ । ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତକରେ ଆମ ଦେଶରେ ଯେଉଁ ପ୍ରସେନିୟମ ମଞ୍ଚର ପତନ ହେଲା, ତାହା ଇଂରେଜମାନଙ୍କ ମଞ୍ଚରୀତିର ଏକ ଅନୁକରଣ ମାତ୍ର । ସେତେବେଳକୁ ଆମର ପାରମ୍ପରିକ ମଞ୍ଚର କୌଣସି ସତ୍ତା ନଥିଲା । ପଞ୍ଚଦଶ ଶତକର ଓଡ଼ିଆ କବି ଯଦିଓ ମହାଭାରତରେ 'ରଙ୍ଗସଭା' କଥା କହିଛନ୍ତି ଏବଂ ପଣ୍ଡିତମାନେ ଏହାକୁ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ବୋଲି ଧରିନେଇଛନ୍ତି, ତେବେ ତାହାର ଆକୃତି-ପ୍ରକୃତି ସମ୍ପର୍କରେ କୌଣସି ସୂଚନା କେଉଁଠୁ ମିଳୁନାହିଁ । ଆମ ରାଜ୍ୟରେ ପ୍ରତାପରୁଦ୍ରଙ୍କ ସମୟରେ ସୁଦ୍ଧା ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ଅଭିନୀତ ହେବାର ପ୍ରମାଣ ମିଳୁଛି; ମାତ୍ର କିଭଳି ମଞ୍ଚରେ ଏହାର ଅଭିନୟ ହେଉଥିଲା, ସେ ସମ୍ପର୍କରେ କୌଣସି ସୂଚନା ନାହିଁ । ଯବନ ଓ ମରହଟ୍ଟା ଶାସନକାଳରେ ଅଭିନୟ-କଳା ମୁମୂର୍ଷୁ ହୋଇପଡ଼ିବା ସ୍ୱାଭାବିକ; ତେଣୁ ଆମ ଏଠାରେ ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଯେଉଁ ମଞ୍ଚର ଉନ୍ମେଷ ଘଟିଲା, ତାହା ବିଦେଶୀ ମଞ୍ଚର ଏକ ସମାନ୍ତରାଳ ରୂପ, ଯାହା ପୂର୍ବରୁ ବଂଗଳା, ମହାରାଷ୍ଟ୍ର, ମାନ୍ଦ୍ରାଜ ପ୍ରଭୃତି ସ୍ଥାନରେ ବିକଶିତ ହୋଇସାରିଥିଲା । ଭାରତରେ ବର୍ତ୍ତମାନ ଯେଉଁ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି, ତାହା ଏକଦା ବିଦେଶୀ ମଞ୍ଚର ଅନୁକରଣରେ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇଥିଲା ଏବଂ ଏଥିରେ ବିଭିନ୍ନ ସମୟରେ ଯେଉଁ ପରିବର୍ତ୍ତନମାନ ହେଉଛି, ତାହା ମଧ ସେ ଦେଶରେ ହେଉଥିବା ପରିବର୍ତ୍ତନର ଅନୁକରଣ ମାତ୍ର । ସେ ଦେଶରେ ବର୍ତ୍ତମାନ ଅନ୍ତତଃ ବାର ପ୍ରକାର ମଞ୍ଚର କଥା ଶୁଣାଯାଉଛି । ଏଥିରେ ୱାଗନ୍ ଷ୍ଟେଜ୍, ଏରିନା ଷ୍ଟେଜ୍, ଲିଫ୍ଟ ଷ୍ଟେଜ୍, ରିଭଲଭିଂ ଷ୍ଟେଜ, ଓପନ୍-ଏୟାର ଷ୍ଟେଜ୍ ପ୍ରଭୃତି ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ । ଭାରତରେ ସମତଳମଞ୍ଚ, ଦ୍ୱିଭୂମିବିଶିଷ୍ଟ ମଞ୍ଚ ଏବଂ ମୁକ୍ତାକାଶୀ ମଞ୍ଚର ପ୍ରଚଳନ ସେକାଳରେ କରାଯାଉଥିଲା । ଭରତ ସମତଳ ମଞ୍ଚକୁହିଁ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ମଞ୍ଚର ମାନ୍ୟତା ଦେଇଛନ୍ତି । ଢ଼ାଲୁ ମଞ୍ଚ ପାଇଁ ତାଙ୍କର ନିଷେଧ ରହିଛି । ଭାରତରେ ବର୍ତ୍ତମାନ ସମତଳ ମଞ୍ଚ ସହିତ ଦ୍ୱିସ୍ତରୀୟ, ଦ୍ୱିଖଣ୍ଡୀୟ ବା ତ୍ରିଖଣ୍ଡୀୟ, ଘୂର୍ଣ୍ଣାୟମାନ ପ୍ରଭୃତି ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ମଞ୍ଚର ପ୍ରୟୋଗ ପ୍ରାୟ ଦେଖାଯାଉଛି । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ମଞ୍ଚଶୈଳୀର ଅନୁକରଣରେ ଘୂର୍ଣ୍ଣାୟମାନ ମଞ୍ଚ କଲିକତା, ବମ୍ବେ, ଜବଲପୁର ଆଦି କେତେକ ନଗରରେ ସ୍ଥାପିତ ହୋଇଛି । କଲିକତାର ଷ୍ଟାର, ରଂମହଲ, ବିଶ୍ୱରୂପା ତଥା ବମ୍ବେର ବିରଲା ମାତୃଶ୍ରୀ ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟରେ ସ୍ଥାୟୀରୂପରେ ଏହି ଘୂର୍ଣ୍ଣାୟମାନ ମଞ୍ଚ ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଯାଇଛି । ଏବେ ଭାରତରେ ବହୁ ଛୋଟ ବଡ଼ ସହରରେ ଏହି ଧରଣର ମଞ୍ଚ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଉଛି ଏବଂ ଏହା ଆଉ ନୂତନ ହୋଇ ନାହିଁ । ସେମିତି ୱାଗନ ଷ୍ଟେଜ ବା ଶକଟ ମଞ୍ଚର ନିର୍ମାଣ ଓ ପ୍ରୟୋଗ ଭାରତରେ ସର୍ବପ୍ରଥମେ କଲିକତାର ନାଟ୍ୟ ନିକେତନରେ ୧୯୩୩ ମସିହାରେ କରାଯାଇଥିଲା । କାରଣ ଯାହା ହେଉନା କାହିଁକି, ଏ ଧରଣର ମଞ୍ଚ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଆଦୃତ

Digitized by srujanika@gmail.com

ହେଲାନାହିଁ । ନିକଟ-ଅତୀତରେ ଏରିନା ମଞ୍ଚର ପ୍ରୟୋଗ ମଧ୍ୟ ଏଠାରେ କରାଯାଇଛି । ଏଠାର ଆବଶ୍ୟକତା ଏବଂ ପ୍ରାୟୋଗିକ ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦତା ନିମନ୍ତେ ଠିକ୍ କେଉଁ ଧରଣର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ପ୍ରୟୋଜନ, ତାହା ଏପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଠିକ୍ ହୋଇପାରିନାହିଁ । ତେବେ ଭରତଙ୍କ 'ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର' ନିର୍ଦ୍ଦେଶିତ ଅନେକ ସୂଚନା ସହ ସାମ୍ପ୍ରତିକ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଉପଲବ୍ଧିର ରାକ୍ଷୀବନ୍ଧନ ଘଟାଇପାରିଲେହିଁ ଭାରତର ନୂତନ ମଞ୍ଚ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିବ ବୋଲି ଆମର ବିଶ୍ୱାସ ।

ସାମାଜିକ ଜୀବନରେ ଥିଏଟର୍‌ର ଭୂମିକା ସମ୍ପର୍କରେ ନାଟ୍ୟକାର ବର୍ଣ୍ଣାଡ୍ ଶ' ଚମତ୍କାର କଥାଟିଏ କହିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ, "the theatre is a factor of thought, a prompter of conscience, an elucidator of special conduct, an armoury against despair and darkness and a temple of the ascent of man." ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ ମଧ୍ୟ ଯେତେବେଳେ ''ଦୁଃଖାର୍ତ୍ତାନାଂ ଶ୍ରମାର୍ତ୍ତାନାଂ ଶୋକାର୍ତ୍ତାନାଂ ତପସ୍ୱିନାମ୍, ବିଶ୍ରାନ୍ତି ଜନନକାଳେ ନାଟ୍ୟମେତଦ୍ ଭବିଷ୍ୟତି'' ବୋଲି କହନ୍ତି, ସେତେବେଳେ ସେ ପୂର୍ବୋକ୍ତ ମନ୍ତବ୍ୟର ପାଖାପାଖି ପହଞ୍ଚିଯାଆନ୍ତି । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଏକ ମନ୍ଦିର, ଏକ ସାଧନାପୀଠ, ମାନବିକତାର ଦୀକ୍ଷାଳୟ ଏବଂ ଏହାକୁ ସେଇ ଦୃଷ୍ଟିରୁହିଁ ଦେଖିବାକୁ ପଡ଼ିବ, ବିଚାର କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ ।

ଭାରତରେ ଅଭିନୟକ୍ଷେତ୍ରକୁ 'ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ' ବୋଲି କୁହାଯାଏ । 'ରଙ୍ଗ' ଏବଂ 'ମଞ୍ଚ' —ଏ ଦୁଇ ଶବ୍ଦକୁ ନେଇ ଶବ୍ଦଟିର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । ଅଭିନବ ଗୁପ୍ତ 'ରଙ୍ଗ' ଶବ୍ଦର ପ୍ରୟୋଗ 'ମଣ୍ଡପ' ଅର୍ଥରେ କରିଛନ୍ତି । ରାମଚନ୍ଦ୍ର-ଗୁଣଚନ୍ଦ୍ର ମଧ୍ୟ ଠିକ୍ ସେଇ ଅର୍ଥରେ 'ରଙ୍ଗ' ଶବ୍ଦର ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି । ମଞ୍ଚ ହେଉଛି ଏକ ଅର୍ବାଚୀନ ଶବ୍ଦ, ଯାହାର ଅର୍ଥ ହେଉଛି ଅଭିନୟ-ମଣ୍ଡପ । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଚାର କରିବାକୁ ଗଲେ 'ରଙ୍ଗ' ଏବଂ 'ମଞ୍ଚ' —ଉଭୟ ଏକାର୍ଥବାଚକ । ଭରତ କିମ୍ବା ତାଙ୍କ ପରବର୍ତ୍ତୀ କୌଣସି ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରୀ 'ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ'ଶବ୍ଦର ବ୍ୟବହାର କରିନାହାନ୍ତି । ଭରତ ଏଥିପାଇଁ 'ରଙ୍ଗପୀଠ' ତଥା 'ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷ' ଶବ୍ଦର ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି । ପରବର୍ତ୍ତୀକାଳରେ ଏଥିପାଇଁ 'ରଙ୍ଗମଣ୍ଡପ' ଶବ୍ଦ ମଧ୍ୟ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଥିବାର ଦେଖାଯାଉଛି । ତେବେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ 'ରଙ୍ଗଭୂମି' ଏଇ ସବୁ ଶବ୍ଦ ଦ୍ୱାରା ବ୍ୟଞ୍ଜିତ ହେଉ ନ ଥିବାରୁ ନୂତନ ଏକ ଶବ୍ଦର ଅନ୍ୱେଷଣ ଜାରିରହିଛି । ମହାକବି ସାରଳାଦାସ 'ରଙ୍ଗସଭା' ନାମକ ଶବ୍ଦଟିଏ ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି, କବି ତୁଳସୀଦାସ 'ରାମଚରିତମାନସ'ରେ 'ରଙ୍ଗଭୂମି' ଶବ୍ଦପ୍ରୟୋଗ କରିଛନ୍ତି । ଏହି କ୍ଷେତ୍ର ହେଉଛି ସୀତା ସ୍ୱୟଂବର ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ କ୍ଷେତ୍ର । ଏଥିରୁ ଦେଖାଯାଉଛି ଯେ, ସଂସ୍କୃତ ହେଉ କିମ୍ବା ପ୍ରାଦେଶିକ ଭାଷା ହେଉ, କୌଣସି ଭାଷାର ପ୍ରାଚୀନ ରୂପରେ 'ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ'ର ପ୍ରୟୋଗ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ନାହିଁ । ତେବେ ଇଂରେଜୀ ଶିକ୍ଷାର ପ୍ରଚଳନ ପରେ କଲିକତାରେ ଏଥିପାଇଁ ପ୍ରଥମେ 'ନାଟ୍ୟମଞ୍ଚ' ଅଥବା 'ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ' ଶବ୍ଦ ପ୍ରଯୁକ୍ତ ହୋଇ ପରେ ଅନ୍ୟ ପ୍ରାଦେଶିକ ଭାଷାରେ ଗୃହୀତ ହୋଇଥିବାର ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଏକ ବ୍ୟାପକ ଅର୍ଥଦ୍ୟୋତକ ଶବ୍ଦ, ଯାହାର ଉଦାର ସଂଜ୍ଞାତଳେ ଅଭିନୟକ୍ଷେତ୍ର ତଥା ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟ ଇତ୍ୟାଦି ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ ।

ନାଟକର ସାର୍ଥକତା ପରୀକ୍ଷିତ ହୁଏ ମଞ୍ଚରେ । 'ନାଟକ' ଶବ୍ଦ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି 'ନଟ୍' ଧାତୁରୁ; ଯାହାର ଅର୍ଥ ହେଉଛି 'ଅଭିନୟ କରିବା', 'ଅନୁକରଣ କରିବା' । ଏଥିରେ ସ୍ଥିତି ବିଶେଷ କିମ୍ବା

Digitized by srujanika@gmail.com

କୌଣସି ଅବସ୍ଥାର ଅନୁକରଣ କରାଯାଏ । ଏଇଥିପାଇଁ ଏହାକୁ 'ଜୀବନର ଅନୁକୃତି' ମଧ୍ୟ କୁହାଯାଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟକାର ଏକ ନିର୍ବାଚିତ କଥାବସ୍ତୁ ବିଭିନ୍ନ ଚରିତ୍ରମାଧ୍ୟମରେ ଅଭିନୟ କରାଇ ଦୃଶ୍ୟରୂପରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରନ୍ତି । ପ୍ରଥମରେ 'ନାଟ୍ୟ' କେବଳ ଅନୁକରଣାତ୍ମକହିଁ ଥିଲା । ଏଥିରେ କୌଣସି ସଂଳାପ ରହୁ ନ ଥିଲା । ଏହା ସେତେବେଳେ ତେଣୁ ଥିଲା 'କ୍ରିୟାପ୍ରଧାନ' । ଏଇଥିପାଇଁ ଆମ ଦେଶରେ ଏହାକୁ 'ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ' ବୋଲି କୁହାଯାଇଛି । କାରଣ ଦୃଶ୍ୟଧର୍ମିତା ହେଉଛି ଏହାର ପ୍ରଧାନ ଧର୍ମ । କେତେକ ପଣ୍ଡିତ 'ନାଟ୍ୟ' ଶବ୍ଦ 'ନୃତ୍ୟ'ରୁ ଆସିଛି ବୋଲି କହନ୍ତି । ନୃତ୍ୟକଳା ସହ ଅଭିନୟର ସମ୍ପର୍କ ରହିଛି ସତ୍ୟ; ତେବେ ନାଟ୍ୟାଭିନୟ କେବଳ ଅଭିନୟ ମଧ୍ୟରେ ସୀମିତ ରହେ ନାହିଁ । ତହିଁରେ କଥା ଥାଏ, ସଂଳାପ ଥାଏ, ନାଟ୍ୟୋପକରଣ ଥାଏ । ଏଦୃଷ୍ଟିରୁ 'ନଟ୍' ଧାତୁରୁହିଁ 'ନାଟ୍ୟ' ଶବ୍ଦର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିବା ସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇପାରେ । ନାଟକ 'ଲୋକବ୍ୟବହାର' ଅଥବା 'ଅବସ୍ଥାର ଅନୁକରଣ' ବୋଲି ଭରତ କହନ୍ତି "ଲୋକବୃତ୍ତାନୁକରଣମ୍ ନାଟ୍ୟମ୍ (୧/୧୦୯) । ସେମିତି ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଧନଞ୍ଜୟ ମଧ୍ୟ ' ଅବସ୍ଥାନୁକୃତିର୍ନାଟ୍ୟଂ ରୂପଂ ଦୃଶ୍ୟତୟୋଚ୍ୟତେ (ଦଶରୂପକ-୧/୭) ବୋଲି କହି, ନାଟକ ହେଉଛି ଅବସ୍ଥାନୁକରଣର ଏକ ରୂପ ବୋଲି ସୂଚନା ଦିଅନ୍ତି । ଏଥିପାଇଁ 'ରୂପକ' ହେଉଛି ନାଟକର ସମାର୍ଥକ ଶବ୍ଦ । ରୂପର ଆରୋପ ହେତୁ ଏହାକୁ 'ରୂପକ' କୁହାଯାଏ (ରୂପାରୋପାତ୍ତୁ ରୂପକମ୍) । ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନାଟକ ହେଉଛି ରୂପକର ଏକ ବିଭାଗ ମାତ୍ର । ଏଇ ନାଟକ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇଯିବାପରେ ତାହାର ସ୍ୱାଦୁ ପରୀକ୍ଷା କରିବା ପାଇଁ ମଞ୍ଚର ପ୍ରୟୋଜନ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକରେ ସାହିତ୍ୟ ସହିତ ସଂଗୀତ,ନୃତ୍ୟ,ସ୍ଥାପତ୍ୟ ଏବଂ ଚିତ୍ରକଳା ଆଦି କଳାର ସଂଯୋଜନ ହୋଇଥାଏ । ଏହାକୁ ତେଣୁ କୌଣସି ବ୍ୟକ୍ତିଗତ କଳା ନ କହି ଦଳଗତ ଅନୁଷ୍ଠାନ (team-work) ବୋଲି କୁହାଯାଇଥାଏ । ଏହାର ପରୀକ୍ଷାକ୍ଷେତ୍ର ହେଉଛି 'ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ' ।

ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ନୂତନ ଅନ୍ୱେଷଣ– ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସବୁବେଳେ କିଛି ନୂତନ, ବିସ୍ମୟଜନକ, ଅପୂର୍ବ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ କରିଥାଏ । ଅଭିନବତାର କୌଣସି ସୀମା ନ ଥିବାରୁ କିଛି ଦିନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏଥିରେ କ୍ରୂରତା, ନଗ୍ନତା ସହିତ ମୂଲ୍ୟବୋଧକୁ ଉପହାସ କରିବା ଭଳି ଅନେକ ବ୍ୟାପାର ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ଆମେରିକାର 'ହେଆର' ନାମକ ନାଟକ ପ୍ରଥମ ଥର ପାଇଁ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ 'ରକ୍' ସଂଗୀତମାଧ୍ୟମରେ ମ୍ଳାନ ଆଲୋକ ସାହାଯ୍ୟରେ ନଗ୍ନନୃତ୍ୟ ପରିବେଷଣ କଲା । ସମଗ୍ର ବିଶ୍ୱରେ ଏହାର ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଗଲା । 'ଓଃ କାଲକାଟା'(Oh ! Calcutta) ନାମକ ଆମେରିକୀୟ ନାଟକ ନଗ୍ନ ଦୃଶ୍ୟ ପ୍ରଦର୍ଶନରେ ସମସ୍ତଙ୍କୁ ବଳିଗଲା । ବିଶୁଦ୍ଧ ନଗ୍ନତାହିଁ ହେଲା ଏହାର ଏକମାତ୍ର ପୁଞ୍ଜି । କ୍ରମଶଃ ଏହାର ପ୍ରଭାବ ଅନ୍ୟ ମଞ୍ଚ ନାଟକ ଉପରେ ମଧ୍ୟ ପଡ଼ିବାକୁ ଆରମ୍ଭ କଲା । ସବୁଠୁଁ ବିଚିତ୍ର କଥା ଯେ, ସେ ଦେଶର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ନାଟକମାଧ୍ୟମରେ ମୁକ୍ତ ଯୌନାଚାରର ପ୍ରୟୋଜନୀୟତା, ଯୁଦ୍ଧର କ୍ଷତିକାରକତା, ତଥା ବିଶ୍ୱପ୍ରେମର ଭାବନା ପ୍ରଚାର କରିବାକୁ ଯାଇ ପ୍ରକାରାନ୍ତରେ ନଗ୍ନତା, କ୍ରୂରତା ତଥା ମୂଲ୍ୟବୋଧର ଅସାରତାର ପ୍ରସାରହିଁ କରିଥିଲେ । ଶସ୍ତା ଲୋକପ୍ରିୟତା ପାଇଁ ଏହା ଛଡ଼ା ଅନ୍ୟ ଭଲ ବାଟ ସେମାନଙ୍କୁ ଦେଖାଗଲା ନାହିଁ । ଯାହା ବିଦେଶୀ, ତାକୁ ନିର୍ବିକାରଚିତ୍ତରେ ଗ୍ରହଣ କରି ସେଥିପାଇଁ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଆତ୍ମଶ୍ଳାଘା ଅନୁଭବ କରିବା ହେଉଛି ଆମ ଭାରତୀୟମାନଙ୍କର ଧର୍ମ । ନିଜର ସାଂସ୍କୃତିକ ଐତିହ୍ୟ ଉପରୁ ଆମର ବିଶ୍ୱାସ ଅନେକ ଦିନୁ ତୁଟିଛି । ଆମର ନାଟକକୁ ବିଶ୍ୱ-ନାଟକ ସହିତ ସମାସନରେ ବସାଇବା ନିମନ୍ତେ ଆମେ ତେଣୁ ସେମାନଙ୍କର ପଦଚିହ୍ନ ଉପରେ ପାଦ ଥାପି ଅଗ୍ରସର ହେବାକୁ ଗୌରବ ମନେକରୁଁ । ମାତ୍ର ପରିଣାମ ଯାହା ହୁଏ, ତାହା ଆମର ଅନୁକରଣ-ସର୍ବସ୍ୱ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟ ଆଡ଼େ ଦୃଷ୍ଟି ଦେଲେ ଜାଣିହୋଇଯିବ । ବିଶ୍ୱ-ଦରବାରରୁ କେବଳ ତାଚ୍ଛଲ୍ୟ ଏବଂ ଉପହାସ ବ୍ୟତୀତ ଆମେ ଆଉ କିଛି ପାଇନାହୁଁ ।

ଏଇ ଅବସ୍ଥାର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ପୋଲାଣ୍ଡର ନାଟ୍ୟକାର-ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଗ୍ରୋଟୋସ୍କି (Grotowski)ଙ୍କର ମନ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରଣିଧାନଯୋଗ୍ୟ । ତାଙ୍କ ମତରେ "ଆଧୁନିକ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ହେଉଛି ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ । ଏହା ନିଜର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ଗମ୍ଭୀର ଏବଂ ପୃଥିବୀର ଯେ କୌଣସି ଦେଶର ଗ୍ରହଣୀୟ ନାଟ୍ୟ ଶୈଳୀକୁ ଆପଣାର କରିନେବାହିଁ ହେଉଛି ତା'ର ଧର୍ମ ।" ସେ ମନୋବିଶ୍ଳେଷଣ ଶୈଳୀକୁ ନିନ୍ଦା କରି ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ପାଇଁ ଋଜୁତାକୁ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କଲେ । ପୋଲାଣ୍ଡର ଅନ୍ୟ ଜଣେ ନାଟ୍ୟକାର ୱିଟ୍‌ୱିଜ୍ (Witeiwiez) ଭାରତୀୟ ଦର୍ଶନ ପ୍ରତି ଅନୁରକ୍ତି ପ୍ରକାଶ କଲେ । ଅନ୍ୟ ଜଣେ ନାଟ୍ୟକାର ଅର୍ଟାଣ୍ଡ (Ortand) ପ୍ରାଚ୍ୟ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଶ୍ରେଷ୍ଠତା ସ୍ୱୀକାର କରି କହିଲେ, "ପ୍ରାଚ୍ୟ ମଞ୍ଚ ଶବ୍ଦମାଧମରେ ଏକ ନିଶ୍ଚିତ ମୂଲ୍ୟବୋଧକୁ ବଞ୍ଚାଇରଖିବାରେ ସଫଳ ହୋଇଛି । ଶବ୍ଦର ପାରିଭାଷିକ ଅର୍ଥ ସବୁକିଛି ନୁହେଁ; ତାହାର ଏକ ସଙ୍ଗୀତ ମଧ ଥାଏ, ଯାହା ଅବଚେତନକୁ ସିଧାସଳଖ ପ୍ରଭାବିତ କରେ । "ଏ ଦେଶର ସଂଳାପହୀନ, ଅଭିନୟପ୍ରଧାନ ନୃତ୍ୟ-ନାଟକ ତାଙ୍କୁ ବହୁତ ପ୍ରଭାବିତ କଲା । ଗ୍ରୋଟୋସ୍କି କ୍ଲାସିକାଲ୍ ନାଟକଗୁଡ଼ିକର ପ୍ରଦର୍ଶନ ନିଜସ୍ୱ ଶୈଳୀରେ କରିଛନ୍ତି । ସେ ଭାରତ ଆସି ନିଜର ମଞ୍ଚଶୈଳୀରେ ଯୋଗର ବିଭିନ୍ନ ମୁଦ୍ରା ତଥା 'କଥାକଳୀ' ନୃତ୍ୟର କିଛି ପ୍ରଦର୍ଶନକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଛନ୍ତି । ଗ୍ରୋଟୋସ୍କି ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ତଥା ଅଭିନେତା ପୃଥିବୀର ସମସ୍ତ ଜ୍ଞାନ-ବିଜ୍ଞାନ; ଯଥା— ମନୋବିଜ୍ଞାନ, ଧ୍ୱନିବିଜ୍ଞାନ, ନୃତତ୍ତ୍ୱ ପ୍ରଭୃତିର ଏକ ଚଳନ୍ତି ବିଶ୍ୱକୋଷ ହେବେ ବୋଲି ଆଶା କରନ୍ତି । ସେ ତାଙ୍କର 'Towards a poor Theatre' ନାମକ ଗ୍ରନ୍ଥରେ ମଞ୍ଚରୁ ସମସ୍ତ ପ୍ରକାରର ଅନାବଶ୍ୟକ ତତ୍ତ୍ୱକୁ ବାଦ୍‌ଦେବା କଥା କହିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ରୂପସଜ୍ଜା, ବେଶଭୂଷା, ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା, ମଞ୍ଚ ତଥା ଧ୍ୱନି ଏବଂ ଆଲୋକସମ୍ପାତ କୌଶଳକୁ ବାଦ୍‌ଦେଇ ମଧ ଭଲ ନାଟକ କରାଯାଇପାରେ । ମାତ୍ର ଅଭିନେତା ଏବଂ ଦର୍ଶକଙ୍କ ମଧରେ ସକ୍ରିୟ-ସମ୍ବନ୍ଧ ବିନା ନାଟକ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ତାଙ୍କ ମତରେ "ଦର୍ଶକ ଏବଂ ଅଭିନେତାଙ୍କ ମଧରେ ଯାହା ଘଟିଯାଏ," ତାହାହିଁ ହେଉଛି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ; ଅନ୍ୟ ସବୁ କଥା ଏହାର ପରିପୂରକ ମାତ୍ର ।"

ମଞ୍ଚରେ ଏଇ ନୂତନ ଚିନ୍ତାଧାରାରୁ ଆମର ଯାହା ଗ୍ରହଣ କରିବା କଥା, ତାହା ହେଉଛି ଆମ ନିଜସ୍ୱ ଐତିହ୍ୟ ପ୍ରତି ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେବା । ମାତ୍ର ତାହା ବଦଳରେ ଆଧୁନିକତା ନାମରେ ଆମେ ନଗ୍ନତା, କ୍ରୂରତା, ମୂଲ୍ୟବୋଧ ପ୍ରତି ସନ୍ଦେହ ଇତ୍ୟାଦିକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଛୁ । ଆଜି ଆମର ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର, ଦୂରଦର୍ଶନ ଏବଂ ଗଣନାଟ୍ୟଗୁଡ଼ିକ ଏ ଦିଗରେ ପରସ୍ପର ସହିତ ପ୍ରତିଦ୍ୱନ୍ଦିତା ଆରମ୍ଭ କରିଦେଇଛନ୍ତି ।

Digitized by srujanika@gmail.com

ନାଟକ ସହିତ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ସମ୍ପର୍କକୁ ନେଇ ଦୁଇଟି ମତ ଏବେ ମଧ୍ୟ ଶୁଣାଯାଉଛି । ସ୍ୱୟଂ ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ ନାଟକ ''ଦୃଶ୍ୟଂ ଶ୍ରାବ୍ୟଂ ଚ ଯଦ୍ ଭବେତ୍'' ବୋଲି କହି ନାଟକର ସାହିତ୍ୟିକ ଯୋଗ୍ୟତା ଆଡ଼କୁ ସ୍ପଷ୍ଟ, ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦେଇଛନ୍ତି । ଆରିଷ୍ଟଟଲ ମଧ୍ୟ 'କେବଳ ଦୃଶ୍ୟର ଆଧାରରେ ନାଟକର ସଫଳତା' ସମ୍ପର୍କରେ ସନ୍ଦିହାନ୍ । ଆଲୋଚକ କ୍ରେଗ୍ ପାଠ୍ୟ ନାଟକକୁ ନାଟକର ମାନ୍ୟତା ଦେବାପାଇଁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ନୁହନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ, "a drama is not to be read. but it can be seen upon the stage-" (The Theory of Modern Stage- p.114) । ଷ୍ଟେନ୍‌ଲେ ୱେଲସ୍ କହନ୍ତି, "The reading of the play is necessarily incomplete experience." (Literature and Drama. p.9) । ଆଲୋଚକ ଷିୟନ୍ କହନ୍ତି, ''ନାଟକର ଲିଖିତ ରୂପରେ ସେଭଳି କୌଣସି ମହତ୍ତ୍ୱ ନ ଥାଏ । ମୁଦ୍ରିତ ପୃଷ୍ଠା ମଞ୍ଚର ସମ୍ଭାବ୍ୟ ଘଟଣାର ସଂକେତ ମାତ୍ର । ତେଣୁ 'Study of drama must be present in its own medium - the theatre," (Drama, Stage and Audience - p.241) ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରିଷ୍ଟଲୀ ଯାହାଙ୍କର ମଞ୍ଚ ସମ୍ପର୍କରେ ଧାରଣା ନାହିଁ, ସେ ଆଦୌ ନାଟ୍ୟକାର ନୁହନ୍ତି ବୋଲି ସ୍ପଷ୍ଟ କହିଛନ୍ତି । ଏହିଭଳି ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ ନାଟକ ଓ ମଞ୍ଚର ନିଗୂଢ଼ ସମ୍ପର୍କ ବିଷୟରେ କହୁଥିବା ନାଟ୍ୟ ଶାସ୍ତ୍ରବିତ୍‌ମାନଙ୍କର ସୂଚୀ ବେଶ୍ ଦୀର୍ଘ । ତେବେ ମଞ୍ଚ ସହିତ ନାଟକ ଯେମିତି ଅଙ୍ଗାଙ୍ଗୀ ଭାବରେ ଜଡ଼ିତ, ସେମିତି ଏହାର ସାହିତ୍ୟିକ ମୂଲ୍ୟକୁ ମଧ୍ୟ ଅସ୍ୱୀକାର କରି ହେବନାହିଁ । ସେଇଥିପାଇଁ "A good play leads a double existence (Literary and theatrical) and is a complete personality in both it lives." ମନ୍ତବ୍ୟକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେବାହିଁ ହେବ ସବୁଠାରୁ ନିରାପଦ । ଦେଖିବାକୁଗଲେ ନାଟ୍ୟ ରଚନା ଏବଂ ପ୍ରଦର୍ଶନ ବସ୍ତୁତଃ ନାଟ୍ୟକଳାର ଦୁଇ ପକ୍ଷ – ଏହା ଅନ୍ୟୋନ୍ୟ ନିର୍ଭରଶୀଳ । ଗୋଟିଏକୁ ଛାଡ଼ି ଅନ୍ୟର ସ୍ଥିତି ଅସମ୍ଭବ । ଅବଶ୍ୟ ନାଟକ ବିଚାର ସମୟରେ ଏହାର ନାଟ୍ୟ ମୂଲ୍ୟ ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ନାଟକର ସାହିତ୍ୟିକ ରୂପ ସହିତ ଅଭିନୟ ଯୋଗ୍ୟତା – ଏ ଉଭୟକୁ ନେଇ ନାଟ୍ୟ ମୂଲ୍ୟ ନିରୂପିତ ହୁଏ । ଏ ଉଭୟ ତେଣୁ ପରସ୍ପରବିରୋଧୀ ନୁହନ୍ତି । ଆଲୋଚକ ରେମଣ୍ଡ ଉଇଲିୟମ (Raymond William) ଏଇ କଥାଟିକୁ ''A play can be both literature and theatre, not the one at the expense of the other, but each because of the other'' ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ମଞ୍ଚଯୋଗ୍ୟତା ନାଟକର ଏକ ଅଭିନ୍ନ ଏବଂ ଆବଶ୍ୟକ ଧର୍ମ; ଏହା ଯେଉଁଭଳି ସତ୍ୟ, ଏହାର ସାହିତ୍ୟିକ ଦିଗଟି ମଧ୍ୟ ଠିକ୍ ସେଇଭଳି ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ନାଟକର ବିଚାର କଲାବେଳେ ତେଣୁ ଏ ଉଭୟ ଦିଗକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ ରଖିବାକୁ ହେବ । ସାହିତ୍ୟିକ ନାଟକର ଯେ ଅଭିନୟଯୋଗ୍ୟତା ନ ଥାଏ ବା ଦୁର୍ବଳ ଭାବରେ ଥାଏ, ଏଭଳି ମନେକରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ । ସୃଷ୍ଟି ସମୟରେ କୌଣସି ନାଟକ ମଞ୍ଚଧର୍ମୀ ହୋଇ ଲେଖାଯାଇ ନଥାଏ । ଘଟଣାର ଦୃଶ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ କଳ୍ପନାମଞ୍ଚରେ ଯେଉଁଭଳି ଅଭିନୀତ ହୋଇଥାଏ, ନାଟକ ଠିକ୍ ସେଇଭଳି ଭାବରେ ଲେଖାଯାଇଥାଏ – ମଞ୍ଚ ସଫଳତା, ଅସଫଳତା ପ୍ରସଙ୍ଗ ପରେ ଆସେ । ଏହା ମୁଖ୍ୟତଃ ପ୍ରାୟୋଗିକ କୌଶଳ ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ । ଗୋଟିଏ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଅତ୍ୟନ୍ତ ମଞ୍ଚ-ସଫଳ ନାଟକ ଏହି କାରଣରୁ ମଞ୍ଚରେ ଅସଫଳ ହୋଇପାରେ । ତେବେ ସାଧାରଣତଃ ଦେଖାଯାଇଛି ଯେ, ସାହିତ୍ୟିକ ନାଟକର ସଫଳତା ପ୍ରତିଭାଶାଳୀ କଳ୍ପନାପ୍ରବଣ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଉପରେ ପୂରାପୂରି ନିର୍ଭରଶୀଳ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ସାଧାରଣ କ୍ଷମତା ରଖୁଥିବା ଅଭିନେତା ମଧ୍ୟ ଏହାର ଭାବକୁ ଯଥା-ଯଥଭାବରେ ଫୁଟାଇପାରନ୍ତି ନାହିଁ । ସାଧାରଣ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସାହିତ୍ୟିକ ନାଟକ କହିଲେ ପାଠ୍ୟରୂପରେ ଅଧିକ ଆନନ୍ଦ ଦେଉଥିବା ନାଟକକୁହିଁ ବୁଝାଯାଏ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ସଫଳ ନାଟକଠାରୁ ଏହା ଭିନ୍ନ । କେବଳ ପ୍ରାୟୋଗିକ ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ବୁଝାଇବା ପାଇଁ ଏହି ବିଭାଗୀକରଣ । ଅନ୍ୟଥା ଏ ଦୁଇଟି ବିଭାଗ ମଧ୍ୟରେ ସେଭଳି ପାର୍ଥକ୍ୟ ନାହିଁ ।

ପ୍ରାଚୀନ ଭାରତର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ପର୍ଦ୍ଦାର ବ୍ୟବହାର ଆଧୁନିକ ମଞ୍ଚ ଭଳି ହେଉ ନ ଥିଲା । ପ୍ରବେଶ ଏବଂ ପ୍ରସ୍ଥାନ ନିମନ୍ତେ ଚିହ୍ନିତ ନେପଥ୍ୟର ଦରଜା ପର୍ଦ୍ଦା ଦ୍ୱାରା ଢ଼ାଙ୍କି ରଖାଯାଉଥିଲା ଏବଂ ପର୍ଦ୍ଦା ଉଠାଇ ପାତ୍ର ପ୍ରବେଶ କରୁଥିଲେ । ଯବନିକାର ଉପଯୋଗ ଅନ୍ୟ ଏକ ଉପାୟରେ ମଧ୍ୟ କରାଯାଉଥିଲା । ପାତ୍ର/ପାତ୍ରୀଙ୍କୁ ବିଶେଷ କୌଣସି ଅଭିନୟ-ମୁଦ୍ରାରେ ଦେଖାଇବାକୁ ହେଲେ, ସେମାନଙ୍କୁ ପର୍ଦ୍ଦା ପଛରେ ରଖି ମଞ୍ଚରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରାଯାଉଥିଲା ଏବଂ ଠିକ୍ ସମୟରେ ପର୍ଦ୍ଦା ଘୁଞ୍ଚାଇନିଆଯାଇ ଚରିତ୍ରକୁ ଦେଖାଇଦିଆଯାଉଥିଲା । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, ‘ଅଭିଜ୍ଞାନ ଶକୁନ୍ତଳା’ ନାଟକର ପ୍ରଥମ ଦୃଶ୍ୟରେ ସାରଥି ସହ ରଥାରୂଢ଼ ଦୁଷ୍ମନ୍ତ ପ୍ରବେଶ କରୁଛନ୍ତି । ଦୁଇଜଣ ରଙ୍ଗକର୍ମୀ ପର୍ଦ୍ଦା ଧରି ମଞ୍ଚ ଉପରକୁ ଆସୁଥିଲେ ଏବଂ ଚରିତ୍ର ପର୍ଦ୍ଦା ପଛରେ ମୁଦ୍ରାସହ ଠିଆହୋଇ ରହୁଥିଲେ । ପର୍ଦ୍ଦା ନେଇ ରଙ୍ଗକର୍ମୀ ଅନ୍ତରାଳକୁ ଚାଲିଯିବାପରେ ଦୁଷ୍ମନ୍ତ ଓ ସାରଥି ମଞ୍ଚରେ ଦେଖାଯାଉଥିଲେ । ମଞ୍ଚୋପକରଣର ବ୍ୟବହାର ଏଠାରେ ସୀମିତ ଥିଲା । ଶକୁନ୍ତଳା ନାଟକରେ ରଥ କିମ୍ବା ଘୋଡ଼ା କିଛି ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉ ନ ଥିଲା । ସାରଥି ଲଗାମ ବା ଚାବୁକ କିଛି ଧରୁ ନ ଥିଲେ । ଅଭିନେତାମାନେ କେବଳ ମୁଦ୍ରାଭିନୟ ଦ୍ୱାରା ଅରଣ୍ୟ, ରଥ ଇତ୍ୟାଦିର ପ୍ରତୀତୀ ଜନ୍ମାଉଥିଲେ । ଅବଶ୍ୟ ଭରତମଞ୍ଚରେ ଅହିଂସ ପଶୁପକ୍ଷୀ ଇତ୍ୟାଦିର ବ୍ୟବହାର ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା ଦେଇଛନ୍ତି । ପ୍ରାଚୀନ ମଞ୍ଚରେ ଆଲୋକ ବ୍ୟବସ୍ଥା ସମ୍ପର୍କରେ କୌଣସି ସୂଚନା ମିଳୁନାହିଁ । ତେବେ ସେ କାଳରେ ଉପଲବ୍ଧ ମଶାଲ ଇତ୍ୟାଦି ସାହାଯ୍ୟରେ ନିଶ୍ଚୟ ମଞ୍ଚ ଆଲୋକିତ କରାଯାଉଥିଲା ।

ଗ୍ରୀକ୍-ମଞ୍ଚ ପାହାଡ଼ର ନିମ୍ନଦେଶରେ ବର୍ତ୍ତୁଳାକାର ରୂପରେ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଉଥିଲା । ପାହାଡ଼ର ଢାଲୁ ଅଂଶରେ ଦର୍ଶକମାନେ ବସୁଥିଲେ । ମଞ୍ଚ ପଛରେ ନେପଥ୍ୟ-ଗୃହ ରହୁଥିଲା । ମଞ୍ଚର ବିକାଶ ହେବା ପରେ ପାହାଡ଼ର ଢାଲୁ ଅଂଶରେ ସୋପାନାକୃତି ଆସନଶ୍ରେଣୀ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହେଲା । ନେପଥ୍ୟ-ଗୃହର ତିନୋଟି ଦରଜା ରହୁଥିଲା । ଡ଼ାହାଣ ପଟ ବାଟେ ମୁଖ୍ୟ ପାତ୍ର ତଥା ବାମପଟ ବାଟେ ଗୌଣ ପାତ୍ରଙ୍କର ପ୍ରବେଶ, ପ୍ରସ୍ଥାନ ହେଉଥିଲା । ମଝିଦରଜା ବାଟେ ମଞ୍ଚପାଇଁ ବିଶେଷ ଉପକରଣ ମାନ ନିଆ-ଅଣା କରାଯାଉଥିଲା । ନେପଥ୍ୟ-ଗୃହ ଉପରେ କ୍ରେନ୍ ଭଳି ଏକ ଯନ୍ତ୍ର ରହୁଥିଲା, ଯାହା ଦ୍ୱାରା ଆକାଶଚାରୀ ଦେବୀ, ଦେବତାଙ୍କର ପ୍ରବେଶ ଘଟାଯାଉଥିଲା । ମଞ୍ଚର ଦୁଇ ପାର୍ଶ୍ୱ ଢାଲୁ ହେଉଥିଲା ଏବଂ ଏଇ ବାଟେ ବାହାରୁ ଆସୁଥିବା ପାତ୍ରମାନେ ମଞ୍ଚରେ ପ୍ରବେଶ କରୁଥିଲେ । ରୋମୀୟ ଏବଂ ଗ୍ରୀକ୍ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ମଧ୍ୟରେ ବିଶେଷ କୌଣସି ପାର୍ଥକ୍ୟ

Digitized by srujanika@gmail.com

ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ ନାହିଁ । ଗ୍ରୀକ୍ ମଞ୍ଚ ଜନପଦଠାରୁ ଦୂରରେ ପାହାଡ଼ ତଳେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହେଉଥିବା ବେଳେ ରୋମୀୟ ମଞ୍ଚ ନଗର ମଧ୍ୟରେହିଁ ହେଉଥିଲା । ରୋମୀୟ ମଞ୍ଚର ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟ ଅର୍ଦ୍ଧବୃତ୍ତାକାର ହେଉଥିଲା । ଏହି ମଞ୍ଚର ମଧ୍ୟ ସଜ୍ଜାଗୃହର ପାର୍ଶ୍ୱଭୂମି ରହୁଥିଲା ଏବଂ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଛାତ ମଧ୍ୟ ରହୁଥିଲା । ବାଦ୍ୟକାରୀମାନେ ମଞ୍ଚ ସମ୍ମୁଖସ୍ଥ ଏକ ଗାତ ଭଳି ନିମ୍ନ ଭୂମିରେ ବସୁଥିଲେ । ବେଳେବେଳେ ଏଥିରେ ପାଣି ଭର୍ତ୍ତିକରି ଏହାକୁ ନଦୀ ବା ସରୋବରର ରୂପ ଦିଆଯାଉଥିଲା ।

ରୋମୀୟ ସାମ୍ରାଜ୍ୟର ପତନ ପରେ ୟୁରୋପରେ ଖ୍ରୀଷ୍ଟଧର୍ମର ପ୍ରସାର ହୋଇଥିଲା । ଏହି ଧର୍ମରେ ନାଟ୍ୟକଳାକୁ ଧର୍ମର ପରିପନ୍ଥୀରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଉଥିଲା – ଯେଉଁ କାରଣରୁ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ମୃତପ୍ରାୟ ହୋଇଗଲା । ଏହି ସମୟଟି କଳାକାରମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଘୋର ଦୁର୍ଦ୍ଦିନରେ ପରିଣତ ହୋଇଗଲା ଏବଂ ପେଟ ପୋଷିବା ପାଇଁ ଏମାନେ ମୂକାଭିନୟ କଣ୍ଢେଇନାଚ ଇତ୍ୟାଦିକୁ ଆଶ୍ରୟ କରିଥିଲେ । ତେବେ ମଧ୍ୟଯୁଗରେ ଖ୍ରୀଷ୍ଟିୟାନ୍ ଧର୍ମଗୁରୁମାନେ ଧର୍ମପ୍ରଚାର ପାଇଁ ନାଟକକୁ ବ୍ୟବହାର କରିବାରୁ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ପୁନରଭ୍ୟୁଦୟ ଘଟିଥିଲା । ପ୍ରଥମେ ଚର୍ଚ୍ଚ ପରିସରରେ ଏବଂ ପରେ ବାହାରେ ନାଟକାଭିନୟର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଗଲା । ଯିଶୁ ଖ୍ରୀଷ୍ଟଙ୍କ ଜୀବନକାହାଣୀ ସହିତ ଏଥିରେ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ସନ୍ଥମାନଙ୍କର କାହାଣୀ ମଧ୍ୟ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା ଇତ୍ୟାଦିରେ ଉନ୍ନତି ଘଟିଲା । ଆଧୁନିକ ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା ଏହାଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଛି । ସମୟର ଗତିରେ ବିଭିନ୍ନ ଦେଶରେ ବିଭିନ୍ନ ଉପାୟରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ବିକାଶ ସାଧିତ ହେଲା । ଏଥିରେ ନାନାପ୍ରକାର ପରିବର୍ତ୍ତନ ପରିବର୍ଦ୍ଧନମାନ ଯୁକ୍ତ ହେଲା ଏବଂ ଏସବୁର ଆଧୁନିକ ମଞ୍ଚର ବିକାଶରେ କିଛି ନା କିଛି ଅବଦାନ ରହିଲା ।

ଭାରତରେ ନବମ-ଦଶମ ଶତକବେଳକୁ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ଅବକ୍ଷୟ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଯାଇଥିଲା । ଏହା ପରେ ଇଂରେଜମାନେ ଏ ଦେଶକୁ ଆସିବା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରାୟ ଏକ ହଜାର ବର୍ଷଧରି ନାଟ୍ୟକଳା ଲୋକନାଟ୍ୟକୁ ଅବଲମ୍ବନ କରି ଜୀବିତ ରହିଲା; ଯଦିଓ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ପୂରାପୂରି ମରିଯାଇନଥିଲା । ଉନବିଂଶ ଶତକରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ମଞ୍ଚର ଅନୁକରଣରେ ଏଠାରେ ନବନାଟ୍ୟ ମଞ୍ଚର ଉନ୍ମେଷ ଘଟିଲା । ଏଥିରେ ପର୍ଦ୍ଦା ଏବଂ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜାର ବ୍ୟବହାର କରାଗଲା । ୧୯୩୦ ମସିହା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏଥିରେ ଆଉ ବିଶେଷ କୌଣସି ପରିବର୍ତ୍ତନ ହେଲା ନାହିଁ । ତାହା ପରେ ଆଲୋକ-ସମ୍ପାତ, ଧ୍ୱନିପ୍ରୟୋଗ ପ୍ରଭୃତି ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦିଆଗଲା । ତେବେ ବ୍ୟବସାୟୀ ମଞ୍ଚରେ ପୂର୍ବରୀତିହିଁ ବଳବତ୍ତର ରହିଲା । ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ ମଞ୍ଚରେ ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା ପାଇଁ ନାନାପ୍ରକାର କୌଶଳ ବ୍ୟବହୃତ ହେଲା । କେବେ କେମିତି କୌଣସି କଳ୍ପନାପ୍ରବଣ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ପାରମ୍ପରିକ ମଞ୍ଚ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ପୁନରୁଦ୍ଧାର କରି କିଛି ଚମକ ସୃଷ୍ଟି କରୁଛନ୍ତି । ତେବେ ପ୍ରସେନିୟମ୍ ମଞ୍ଚର ପର୍ଦ୍ଦା ସମ୍ବଳିତ ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା ପ୍ରତି ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଆଉ ସେତେ ଆଗ୍ରହ ଥିବାର ଦେଖାଯାଉନାହିଁ । ଗୋଟିଏ କଳା ପର୍ଦ୍ଦା ଟାଣି ଅଭିନୟ ଦେଖାଇବା ଏବେ ଏକ ସାଧାରଣ ବ୍ୟାପାରରେ ପରିଣତ ହୋଇଗଲାଣି ।

ନାଟକ ଏବଂ ଦର୍ଶକ –

ନାଟକର ଗୁଣାଗୁଣ ପରୀକ୍ଷା କରନ୍ତି ଦର୍ଶକ । କେବଳ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହକୁ ନେଇ ଅଭିନୟ ଚାଲେ ନାହିଁ । ଦର୍ଶକମାନେ ହେଉଛନ୍ତି ନାଟକର ପୃଷ୍ଠପୋଷକ; ତେଣୁ ସେମାନଙ୍କୁ ବାଦ୍ ଦେଇ ଏହାର

Digitized by srujanika@gmail.com

ସାର୍ଥକତା ପ୍ରସଙ୍ଗ ବିଚାର କରାଯାଇ ନ ପାରେ । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ ଏଇ ଦର୍ଶକ ବା ପ୍ରେକ୍ଷକମାନଙ୍କ ସମ୍ପର୍କରେ ବିସ୍ତୃତ ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ଚରିତ୍ରବାନ, କୁଳୀନ, ଶାନ୍ତ, ବିଦ୍ୱାନ୍, ଯଶସ୍ୱୀ, ଧର୍ମପରାୟଣ, ନିରପେକ୍ଷ, ନାଟକର ଷଡ଼ଙ୍ଗର କୁଶଳ ମର୍ମଜ୍ଞ, ପ୍ରବୁଦ୍ଧ, ବାସନାବୃତ୍ତି ବିରହିତ, ଚାରି ପ୍ରକାର ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ର ବଜାଇବାରେ କୁଶଳ, ତତ୍ତ୍ୱଦର୍ଶୀ, ଭାଷାବିତ୍, କଳାପ୍ରେମୀ, ଚାରିପ୍ରକାର ଅଭିନୟର ଜ୍ଞାତା, ରସ ଏବଂ ଭାବର ମର୍ମଜ୍ଞ , ବ୍ୟାକରଣ, ଛନ୍ଦଶାସ୍ତ୍ରବେତ୍ତା, ନାନାଶାସ୍ତ୍ରକୁଶଳ, ଅନୁରାଗୀ, ଆବେଗପ୍ରବଣ ବ୍ୟକ୍ତିହିଁ ଜଣେ କୁଶଳୀ ଦର୍ଶକ ହୋଇପାରେ । ତେବେ ଜଣେ ଦର୍ଶକ ପାଖରେ ଏ ସମସ୍ତ ଗୁଣ ଏକାଧାରରେ ରହିବ ବୋଲି ସେ ଆଶା କରନ୍ତି ନାହିଁ । ଏଥିରୁ ଗୋଟିଏ ବିଷୟ ଅତ୍ୟନ୍ତ ସ୍ପଷ୍ଟ ହେଉଛି । ଭରତଙ୍କର ଦର୍ଶକମାନେ ଥିଲେ ଦେଶର ଜ୍ଞାନୀ, ଗୁଣୀ, ପଣ୍ଡିତ, ରସିକ, କଳାବନ୍ତମାନେ । ସେଥିରେ ସାଧାରଣ ଜନତାଙ୍କର ସ୍ଥାନ ନ ଥିଲା । ଯେହେତୁ ଭରତ କେବଳ ବିଦଗ୍ଧ ବୃତ୍ତର ନାଟକର ପ୍ରବକ୍ତା ଥିଲେ, ତେଣୁ ତାଙ୍କର ଦର୍ଶକମାନେ ମଧ୍ୟ ସେହି ଗୋଷ୍ଠୀର ଥିଲେ । ସାଧାରଣ ଜନତାଙ୍କର ନାଟକ ଥିଲା ଲୋକନାଟକଗୁଡ଼ିକ ।

ଭରତ ଭିନ୍ନ ରୁଚିର ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ କଥା ମଧ୍ୟ କହିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ଉତ୍ତମ, ଅଧମ, ମଧ୍ୟମ, ବୃଦ୍ଧ, ବାଳକ, ନାରୀ ପ୍ରଭୃତିଙ୍କର ରୁଚି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର । ତରୁଣ କାମ-ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ଅର୍ଥଲୋଭୀ ଅର୍ଥପ୍ରାପ୍ତିର ସୂଚନାରେ, ବୈରାଗୀ ମୋକ୍ଷପ୍ରାପ୍ତିର ସମ୍ଭାବନାରେ, ବୀରଶୂର ବ୍ୟକ୍ତି ଯୁଦ୍ଧବିଗ୍ରହରେ, ବୃଦ୍ଧ ଧର୍ମବ୍ୟାଖ୍ୟାରେ ଆନନ୍ଦିତ ହୁଅନ୍ତି । ବାଳକ, ମୂର୍ଖ ଏବଂ ନାରୀମାନେ ହାସ୍ୟରସ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଫୁଲ୍ଲିତ ହୁଅନ୍ତି । (ଭରତଙ୍କର ଏଇ ବକ୍ତବ୍ୟଟି ନିରପେକ୍ଷ ନୁହେଁ) ଭରତଙ୍କ 'ଭିନ୍ନ ରୁଚିର ଦର୍ଶକ' ମନ୍ତବ୍ୟଟି ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ କାଳିଦାସ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇ 'ନାଟ୍ୟଂ ଭିନ୍ନରୁଚେର୍ଜନସ୍ୟ ବହୁଧାପ୍ୟେକଂ ସମାରାଧନମ୍'' ବୋଲି କରିଛନ୍ତି; ଅର୍ଥାତ୍ ନାଟକ ଭିନ୍ନରୁଚିସମ୍ପନ୍ନ ବ୍ୟକ୍ତିଙ୍କ ନିମନ୍ତେ ସମାନ ଆନନ୍ଦ ପରିବେଷଣ କରୁଥିବା ଏକ ମାଧ୍ୟମ । ଶାରଦୀତନୟ (୧୩ଶ ଶତକ) 'ଭାବପ୍ରକାଶ' ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଦର୍ଶକୀୟ ରୁଚି ସମ୍ପର୍କରେ ଭରତଙ୍କ ମତର ପ୍ରତିଧ୍ୱନିହିଁ କରିଛନ୍ତି ।

ଦୃଶ୍ୟ ଓ ଦର୍ଶକ ମଧ୍ୟରେ ଅଭେଦତାର ସପକ୍ଷ ଏବଂ ବିପକ୍ଷରେ ବହୁ କଥା କୁହାଯାଇଛି । ଆମେ ମଧ୍ୟ ଏ ବିଷୟରେ ଏଇ ପୁସ୍ତକର ଅନ୍ୟତ୍ର ଆଲୋଚନା କରିଛୁ । ବ୍ରେଖ୍ଟଙ୍କର ଏ ସମ୍ପର୍କୀୟ ବିଶ୍ଳେଷଣ ଯଥାସ୍ଥାନରେ କରାଯାଉଛି । ଏଠାରେ କେବଳ ଏତିକି କହିଲେ ଯଥେଷ୍ଟ ହେବ ଯେ, ଚରିତ୍ର ସହିତ ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ଯୋଗାଯୋଗହିଁ ଆମ ଦୃଷ୍ଟିରେ ନାଟକ ଉପଭୋଗର ସାଧାରଣ ଉପାୟ । ଏହି ଆତ୍ମବିସ୍ମୃତି ଏକାନ୍ତଭାବରେ ସାମୟିକ ଏବଂ ଆବେଗିକ ମଧ୍ୟ । ଅଧିକାଂଶ କ୍ଷେତ୍ରରେ ମଞ୍ଚରୁ ବାହାରକୁ ବାହାରି ଆସିଲାବେଳକୁ ଏ ଅବସ୍ଥା ନ ଥାଏ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଯାହା ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୁଏ, ତାହା ସତ୍ୟ ନୁହେଁ; ତେବେ ସତ୍ୟର ଅବବୋଧ ସୃଷ୍ଟି କରେ । ଅଧିକାଂଶ ଦର୍ଶକ ଏହା ଜାଣନ୍ତି । ତେବେ କିଛି ଆବେଗପ୍ରବଣ ଦର୍ଶକ ବେଳେବେଳେ ଭ୍ରମରେ ପଡ଼ିଯାଆନ୍ତି ଏବଂ ଫଳତଃ କେତେକ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ସେମାନେ ପ୍ରକୃତରେ ଉତ୍ତେଜିତ ହୋଇ ଉଠନ୍ତି । ରାମକୃଷ୍ଣ ପରମହଂସଙ୍କର ମଧ୍ୟ ଏକଦା ଏଇ ଭ୍ରମ ହୋଇଥିଲା । ସେ ପାଦରୁ ଚଟି ଖୋଲି ଅତ୍ୟାଚାରୀ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଅଭିନେତା ଆଡ଼କୁ ଫିଙ୍ଗିଥିଲେ । ଏହି ଭାବକୁହିଁ ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ "ଯତ୍ ସନ୍ତୁଷ୍ଟେ ତୁଷ୍ଟିମାୟାତିଶୋକେ ଶୋକମୁପୈତି ଚ୍" ବୋଲି କହିଛନ୍ତି ।

ବୌଦ୍ଧିକ, ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ, ଗମ୍ଭୀର ନାଟକ ପାଇଁ ଦର୍ଶକ ଯୋଗାଡ଼ କରିବା ଏକ କଷ୍ଟକର ବ୍ୟାପାର । ନାଟକ ଯେତେବେଳେ ହୃଦୟକ୍ଷେତ୍ର ଛାଡ଼ି ମସ୍ତିଷ୍କକ୍ଷେତ୍ରକୁ ଅବଲମ୍ବନ କରେ, ସେତେବେଳେ ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକ ଏହା ପ୍ରତି ଆଉ କୌଣସି ମମତା ଦେଖାନ୍ତି ନାହିଁ । ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀମାନଙ୍କର ନାଟକ ଭଳି ଏକ ତୁଚ୍ଛ ବ୍ୟାପାର ପାଇଁ ସମୟ ନ ଥାଏ । ବହୁ ସାଧ ସାଧନାପରେ ସେମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ କିଛି ଆୟୋଜକମାନଙ୍କୁ କୃତାର୍ଥ କରିବା ପାଇଁ ମଞ୍ଚକୁ ଆସନ୍ତି; ତେବେ ସେମାନଙ୍କ ସଂଖ୍ୟା ଖୁବ୍ ବେଶି ନୁହେଁ । ଏଥିପାଇଁ ଏ ଧରଣର ନାଟକର ଦର୍ଶକସଂଖ୍ୟା ଖୁବ୍ କମ୍ । ସୌଖୀନ୍-ଗୋଷ୍ଠୀଙ୍କ ନାଟକ ପାଇଁ ମଧ୍ୟ ଏହି ସମସ୍ୟା ଦେଖାଦିଏ । ଆୟୋଜକମାନେ ଏଥିପାଇଁ ଦ୍ୱାର ଦ୍ୱାର ବୁଲିଲେ ମଧ୍ୟ ସମସ୍ୟାର ସମାଧାନ ହୁଏ ନାହିଁ । ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକ ନାଟକଠାରୁ ଲଘୁ ଆମୋଦହିଁ ଚାହାନ୍ତି । ବୌଦ୍ଧିକତା ପାଇଁ ସେମାନଙ୍କର କୌଣସି ଚିନ୍ତା ନ ଥାଏ । ମନୋରଞ୍ଜନ ହେଉଛି ସେମାନଙ୍କର ଏକମାତ୍ର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ତାହା ଯେଉଁଠି ମିଳେନାହିଁ, ସେମାନେ ସେ ଆଡୁ ମୁହଁ ଫେରାଇନିଅନ୍ତି । ଭରତଙ୍କ କାଳରୁ ନାଟକକୁ ବିଦଗ୍ଧ-ବୃତ୍ତର ଏକଚାଟିଆ ବ୍ୟାପାରରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରିନିଆଯାଇଛି । ଏମାନଙ୍କ ସଂଖ୍ୟା ଖୁବ୍ ବେଶି ନୁହେଁ । ତେବେ ସ୍ୱୀକୃତିର ଚାବିକାଠି ଏଇମାନଙ୍କ ହାତରେ ଥାଏ । ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକ ଅଭିନେତା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ନିଜର ହୃଦୟରେ ବସାଇପାରନ୍ତି; ମାତ୍ର ଏମାନଙ୍କୁ କୌଣସି ବୈଷୟିକ ସ୍ୱୀକୃତି ଦେଇ ପାରନ୍ତି ନାହିଁ । ସେମାନଙ୍କ ମନରେ ଶ୍ରଦ୍ଧା ଥାଏ, ସମ୍ମାନ ଥାଏ ଏବଂ ବିଶେଷକରି ଥାଏ ରସିକତା, କଳାପ୍ରତି ଆକର୍ଷଣ । ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀଙ୍କ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏସବୁର ସ୍ଥିତି ସନ୍ଦେହଜନକ । ତେବେ ସେମାନଙ୍କ ହାତରେ ଥାଏ କଲମ । ଏହାରି ବଳରେହିଁ ସେମାନେ ମୂକକୁ ବାଚାଳ କରନ୍ତି । ପଙ୍ଗୁଦ୍ୱାରା ଗିରି ଲଂଘନ କରାନ୍ତି । ସଂସାରୀ ମଣିଷ ପାଇଁ ଏସବୁର ଏକାନ୍ତ ପ୍ରୟୋଜନ ରହିଛି । ନାଟକ ମନୋରଞ୍ଜନଧର୍ମୀ ହୋଇଥିଲେ କିଛି ନାଟ୍ୟପ୍ରେମୀ ଆପେ ଆପେ ମଞ୍ଚରେ ପହଞ୍ଚିଯାଆନ୍ତି । ଏଥିରୁ ଏହି ସିଦ୍ଧାନ୍ତ କରାଯାଇପାରେ ଯେ, ଲୋକଧର୍ମୀ, ଲଘୁ ନାଟକ ନିମନ୍ତେ ଦର୍ଶକସମସ୍ୟା ସୃଷ୍ଟି, ହୁଏ ନାହିଁ ।

ନାଟକ ଯଦି ଭଲ ହୁଏ ଏବଂ ସେଥିରେ ଭଲ ଅଭିନେତା ଥାଆନ୍ତି, ତେବେ ନାଟ୍ୟପ୍ରେମୀ ଦର୍ଶକ ସ୍ୱୟଂ ମଞ୍ଚରେ ଉପସ୍ଥିତ ହୁଅନ୍ତି । ଏଇ ସବୁ କାରଣରୁ ନାଟ୍ୟକାର ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ରୁଚିକୁ ଆଖିରେ ରଖି ନାଟକ ଲେଖିବା ଆବଶ୍ୟକ । ନାଟକର ମାନ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ପ୍ରତ୍ୟାଶାକୁ ଆଖିଆଗରେ ରଖି ନିର୍ଦ୍ଧାରିତ ହେବା ଉଚିତ । ଦର୍ଶକ ମାନଙ୍କର ରୁଚିକୁ ବଦଳାଇବା ପାଇଁ ପ୍ରଥମରୁ ଉଦ୍ୟମ ନ କରି କଳା ଯଦି ସ୍ୱୟଂ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ସ୍ତରକୁ ଓହ୍ଲାଇଆସେ, ତାହାହେଲେ ଦର୍ଶକ ନିଶ୍ଚୟ ତାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେବେ । ଏହାର ଅର୍ଥ ନୁହେଁ ଯେ, ଯୌନତା କିମ୍ବା ହିଂସ୍ରତା ପ୍ରଭୃତି ମାଧ୍ୟମରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ମନ ଜିଣିବାକୁ ଉଦ୍ୟମ କରାଯିବ । କଳାରେ ଏସବୁ ପ୍ରଥମେ ତ ଥିଲା । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ ଏହି ରୀତିକୁ ନାଟକରୁ ନିର୍ବାସିତ କରିଥିଲେ । ବହୁତ ଚିନ୍ତାକରିସାରିବା ପରେ ସେ ନିଶ୍ଚୟ ଏହି ବ୍ୟବସ୍ଥା ଗ୍ରହଣ କରିଥିବେ । ତେବେ ବାସ୍ତବତା ନାମରେ ସେ ସବୁ

Digitized by srujanika@gmail.com

ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ପାଉଗଲେ । ତା'ପରର ଅବସ୍ଥା ଆମେ ନିଜେ ଦେଖୁଛୁଁ । ସେ ଦିନ ଆମେ 'ଓଃ କାଲକାଟା' ନାଟକର ବିଶ୍ୱବ୍ୟାପୀ ଆଲୋଡ଼ନ ଦେଖିଥିଲୁ । ଏହାର ମୂଳରେ ଥିଲା ନଗ୍ନ ଉଲ୍ଲଗ୍ନତା; ଯୌନସମ୍ଭୋଗର ବିକାରପୂର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରୟୋଗ । ଏବେ ପୁଣି ଆମେ ପଢ଼ିଲୁ ନାଟ୍ୟକାର ଏମ୍.ଏସ୍, ସୁଲେମାନ୍‌ଙ୍କ ରଚିତ 'ଦାସ୍ ମେରିଆ ସିନ୍‌ଡ୍ରାମ୍' ନାଟକ ବିଷୟ; ଯେଉଁଥିରେ ଯୌନବିକୃତି ସହିତ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଏକ ଧାର୍ମିକ ସମ୍ପ୍ରଦାୟର ନେତାଙ୍କ ସମ୍ପର୍କରେ ସମ୍ମାନହାନିକର ମନ୍ତବ୍ୟମାନ ଦିଆଯାଉଛି । ନିକଟରେ ଏଇଭଳି ଏକ ଘଟଣା ମହାରାଷ୍ଟ୍ରରେ ଘଟି ସାମ୍ପ୍ରଦାୟିକ ଦଙ୍ଗା ଲାଗିଯିବାର ଉପକ୍ରମ ହୋଇଥିଲା । ନାଟକଟିର ନାମ 'ମି ନାଥୁରାମ ଗଡ୍‌ସେ ବଲ୍‌ସେ' ଅର୍ଥାତ୍ 'ମୁଁ ନାଥୁରାମ ଗଡ୍‌ସେ କହୁଚି' । ଏଥିରେ 'ଜାତିର ପିତା ମହାତ୍ମା ଗାନ୍ଧି' ଙ୍କର ହତ୍ୟାକାଣ୍ଡକୁ ନେଇ ଗଡ୍‌ସେର ଜବାନ୍‌ବନ୍ଦି ପ୍ରକାଶିତ । ଧରିନିଆଯାଉ, ନାଟ୍ୟକାର ଯାହା କହିଛନ୍ତି, ତାହା ସତ୍ୟ-ଆଧାରିତ; ମାତ୍ର ଜଣେ ନେତା, ଯାହାଙ୍କୁ କି ଭାରତବର୍ଷର ଶହେ କୋଟି ଲୋକ 'ଜାତିର ପିତା' ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଛନ୍ତି, ତାଙ୍କ ସମ୍ପର୍କରେ ସମ୍ମାନହାନିକର ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେଲେ, ତାଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁର ପଚାଶ ବର୍ଷ ପରେ ଆମେ କ'ଣ ଲାଭ ପାଇବା ? ବିଶ୍ୱଦରବାରରେ ଆମର ସମ୍ମାନ ବା କିଭଳି ବଜାୟ ରହିବ ? ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ତରଫରୁ କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ, ସେ ସତ୍ୟର ଉଦ୍‌ଘାଟନ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକରିଛନ୍ତି ଏବଂ ଜଣେ ହତ୍ୟାକାରୀର ମାନସିକତାକୁ ମୌଳିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିଛନ୍ତି । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅପରାଧ ପଛରେ ଯଥେଷ୍ଟ ଯୌକ୍ତିକତା ଥିଲେହେଁ ଅପରାଧୀକୁ ସମର୍ଥନ କରିବାର ଚଳଣି ନଥିବାରୁ ଏହାକୁ ଚମକ ସୃଷ୍ଟିକାରୀ ଶସ୍ତା ଲୋକପ୍ରିୟତାଲାଭର ଏକ ହେୟ କୌଶଳ ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ କିଛି କୁହାଯାଇପାରିବ ନାହିଁ ।

ନାଟକ ସହିତ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ସମ୍ପର୍କ 'ଅଭିନୟ' ଶବ୍ଦରୁ ମଧ ଦ୍ୟୋତିତ ହୋଇଥାଏ । 'ଅଭି'ର ଅର୍ଥ ହେଉଛି 'ଆଡ଼କୁ' ଏବଂ 'ନୟର ଅର୍ଥ ହେଲା 'ନେଇଯିବା' । ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠିବ– 'କିଏ, କାହାକୁ, କୁଆଡ଼େ ନେଇଯିବ ?' ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ମୁଖ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଥିଲା ରସୋତ୍ପତ୍ତି । ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ହୃଦୟରେ ଏହା ଘଟୁଥିଲା । ଏଣୁ ଗନ୍ତବ୍ୟସ୍ଥଳ ଥିଲା ଦର୍ଶକଙ୍କର ହୃଦୟ; ନେଇଯାଉଥିଲେ ନାଟକର ଚରିତ୍ର ଏବଂ ଯେଉଁ ତତ୍ତ୍ୱକୁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ପାଖକୁ ନିଆଯାଉଥିଲା, ତାହା ଥିଲା ରସଯୁକ୍ତ ମନୋରଞ୍ଜନ ତଥା କିଛି ଉପଦେଶ । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହା ସ୍ପଷ୍ଟ ହେଉଛି ଯେ, ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଆଗରେ ତାଙ୍କର ଦର୍ଶକ ସବୁବେଳେ ଉପସ୍ଥିତ ରହୁଥିଲେ । ଫଳ କଥା ହେଉଛି, ନାଟକର ସଫଳତା ପାଇଁ ଦର୍ଶକମଣ୍ଡଳୀର ଆବଶ୍ୟକତାକୁ ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟ୍ୟକାର, ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ସବୁବେଳେ ମନରେ ରଖୁଥିଲେ । ନାଟ୍ୟକାର ସର୍ବଦା ସ୍ମରଣ ରଖୁଥିଲେ ଯେ, ତାଙ୍କ ବର୍ଣ୍ଣିତ ବିଷୟ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଆଚାର ଏବଂ ମତର ଅନୁକୂଳ ହେବ; ଅନ୍ୟଥା ଏହା କଦାପି ସେମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଗ୍ରାହ୍ୟ ହେବ ନାହିଁ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଯୁଗରେ ଏଇ ବିଶ୍ୱାସ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଛି । ସେଇଥିପାଇଁ 'Drama's laws drama's patron give' ମନ୍ତବ୍ୟକୁ ଏ କ୍ଷେତ୍ରର ଶେଷ କଥା ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କରିନିଆଯାଇପାରେ । ତଥ୍ୟ, ତତ୍ତ୍ୱର ସୂକ୍ଷ୍ମ ପ୍ରୟୋଗ ନାଟକର ସାହିତ୍ୟିକ ମାନ ବଢ଼ାଇପାରେ; ମାତ୍ର ଯେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏହା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ସ୍ୱୀକୃତି ନ ପାଉଛି, ସେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏହାର ସାର୍ଥକତା ଉପରେ ପ୍ରଶ୍ନ ଚିହ୍ନ ଲାଗିରହିବ । □□□

Digitized by srujanika@gmail.com

ଉପସଂହାର

ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରୁଥିବା ସମୟରେ ଗୋଟିଏ କଥା ବାରମ୍ବାର ମନକୁ ଆସିଛି । ତାହା ହେଉଛି ଏହି ଯେ, ନାଟ୍ୟକାର ନାଟକର ତତ୍ତ୍ୱଦିଗଟି ସମ୍ପର୍କରେ ବିଶେଷ ଅବହିତ ନ ହୋଇ ମଧ୍ୟ ଭଲ ନାଟକ ଲେଖିପାରୁଥିବାବେଳେ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ସମ୍ପର୍କରେ ଏତେ ସୂକ୍ଷ୍ମାତିସୂକ୍ଷ୍ମ ଆଲୋଚନାର କ'ଣ ପ୍ରକୃତରେ କୌଣସି ପ୍ରୟୋଜନ ଅଛି ? ସେକ୍ସପିୟର ନାଟକ ଲେଖିବାପୂର୍ବରୁ ଅନ୍ତତଃ ଥରେ ଆରିଷ୍ଟଟଲ କିମ୍ବା ହୋରେସ୍‌ଙ୍କୁ ପଢ଼ିଥିବାର ସମ୍ଭାବନା ନ ଥିବାବେଳେ କିମ୍ବା କାଳିଦାସ ଭରତଙ୍କୁ ଆଲୋଚନା କରି ନ ଥିବାବେଳେ ଏସବୁ ଆଲୋଚନା କାହାର କାମରେ ଲାଗିବ ? ନାଟ୍ୟକାର ଜନ୍ମ ହୁଅନ୍ତି ନାହିଁ; ତିଆରି ହୁଅନ୍ତି । ଏଇଭଳି ଏକ ମନ୍ତବ୍ୟକୁ ସମର୍ଥନ କରିନେବା ପରେ ପୂର୍ବୋକ୍ତ ପ୍ରଶ୍ନଟି ମନରେ ଅଧିକ ସ୍ପଷ୍ଟ ହେଉଛି ଏବଂ ଏହାହିଁ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ କରିନେବାକୁ ହେଉଛି ଯେ, ତତ୍ତ୍ୱଗ୍ରନ୍ଥ ର ବିଶେଷ କୌଣସି ଉପାଦେୟତା ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ପାଇଁ ନାହିଁ । ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ମୋଟାମୋଟି କେତେକ ଧାରଣା ଥିଲେ ସେମାନଙ୍କର କାମ ଚଳିଯିବ । ଏହା ସେମାନେ ନାଟକ ଦେଖି, ପଢ଼ି କିମ୍ବା କରି, ଅର୍ଜିପାରିବେ । ନାଟକର ଦ୍ୱିତୀୟ ପକ୍ଷ ହେଉଛନ୍ତି ଦର୍ଶକମାନେ । କୌଣସି ଦର୍ଶକ ତତ୍ତ୍ୱଗ୍ରନ୍ଥ ପଢ଼ି ଅଭିନୟ ଦେଖିବାକୁ ଯାଆନ୍ତି ନାହିଁ । ଜନ୍ମସୂତ୍ରରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ମଣିଷ ଏକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟଗ୍ରାହୀ ଦୃଷ୍ଟିର ଅଧିକାରୀ । ଏହାହିଁ ତାକୁ ନାଟକର ଭଲମନ୍ଦ ଦିଗସମ୍ପର୍କରେ ମୋଟାମୋଟି ଏକ ଧାରଣା ଦେଇପାରିବ । ନାଟକ ସହିତ ସମ୍ପୃକ୍ତ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ନାଟ୍ୟକର୍ମୀମାନଙ୍କ ସମ୍ପର୍କରେ ଏହାହିଁ କୁହାଯାଇପାରେ । ପାଠ ପଢ଼ିବା ଅପେକ୍ଷା ଅଭିଜ୍ଞତାହିଁ ଏଥିପାଇଁ ସେମାନଙ୍କର ସର୍ବାଦୌ ପ୍ରୟୋଜନ । ତେବେ କ'ଣ ଧରିନେବାକୁ ହେବ ଯେ, କେବଳ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟର ଛାତ୍ର ଆଉ ଅଧ୍ୟାପକମାନଙ୍କର ଜ୍ଞାନ ବଢ଼ାଇବାକୁ ଏସବୁ ଗ୍ରନ୍ଥର ରଚନା ?

ଏ ପ୍ରଶ୍ନର ଉତ୍ତର ଆମେ ଏହି ଗ୍ରନ୍ଥର ଅନ୍ୟତ୍ର ଦେବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକରିଛୁ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ବିଜ୍ଞାନର ଦୁଇଟି ପକ୍ଷ– ତତ୍ତ୍ୱ ଏବଂ ପ୍ରୟୋଗ । ଗୋଟିକର ଅଭାବରେ ଅନ୍ୟଟି ଅପୂର୍ଣ୍ଣ । ତତ୍ତ୍ୱ ଜ୍ଞାନକୁ ଶାଣିତ କରେ; ପ୍ରୟୋଗ ଏହାକୁ କରେ ମାର୍ଜିତ । ଉଭୟର ସହାବସ୍ଥାନରେହିଁ ଜ୍ଞାନର ପୂର୍ଣ୍ଣତା । ସୃଷ୍ଟି କେବେହେଲେ ତତ୍ତ୍ୱପାଇଁ ଅପେକ୍ଷା କରେ ନାହିଁ । ତତ୍ତ୍ୱ ମଧ୍ୟ କଦାପି ସୃଷ୍ଟିର ବାଟ ଓଗାଳେ ନାହିଁ; ସେ କେବଳ ଛାଇ ପରି ସୃଷ୍ଟିର ପାଖେ ପାଖେ ଥାଏ । ମାତ୍ର ସୃଷ୍ଟିର ରସୋତ୍ତୀର୍ଣ୍ଣତା, ସଫଳତାର କାରଣ ଚିହ୍ନିତ କରେ ତତ୍ତ୍ୱ । ପରବର୍ତ୍ତୀ ସ୍ରଷ୍ଟା ପାଇଁ ଏହାହିଁ ଦିଗବାରେଣୀ । ପାଠକ ଆଉ ଦର୍ଶକର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟଗ୍ରାହୀ ଦୃଷ୍ଟିକୁ ମାର୍ଜିତ କରେ ତତ୍ତ୍ୱ । କେଉଁ ବାଟରେ ଗଲେ ସେମାନେ ସୃଷ୍ଟିର ମୂଳ ରହସ୍ୟ ଭେଦ କରିପାରିବେ, ତାହା ମଧ୍ୟ ସେମାନଙ୍କୁ ବତାଇଦିଏ; ହାତ ଧରି ପାଖେ ପାଖେ ଥାଇ ସେମାନଙ୍କୁ ନେଇ ଠିକ୍ ଜାଗାରେ ପହଞ୍ଚାଇଦିଏ । ଏହି କାରଣରୁ ତତ୍ତ୍ୱକୁ ସୃଷ୍ଟିର ପ୍ରତିଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱୀ ବା ଶତ୍ରୁ ବୋଲି ନ କହି ବରଂ ନିଃସ୍ୱାର୍ଥପର ପରମହିତୈଷୀ ବନ୍ଧୁ କୁହାଯାଇପାରେ । ସୃଷ୍ଟି ହୋଇପାରେ ଖଣିରୁ ସଦ୍ୟ ବାହାରିଥିବା ହୀରକଖଣ୍ଡ; ମାତ୍ର ତହିଁରୁ

Digitized by srujanika@gmail.com

ପ୍ରକୃତ ଦୀପ୍ତି ପାଇବାକୁ ହେଲେ ତାକୁ ପ୍ରଥମେ ପାଲିସ୍‌ରେ ବସାଇବାକୁ ହେବ; ଶାଣରେ ଚଢ଼ାଇବାକୁ ପଡ଼ିବ । ତତ୍ତ୍ୱ ତା' ପାଇଁ ଏଇ କାର୍ଯ୍ୟଟି କରିଦିଏ; ସ୍ରଷ୍ଟାକୁ କାଳକାଳକୁ ଅମର କରିଦିଏ । କୋଣାର୍କ ମନ୍ଦିର ସମସ୍ତେ ଦେଖନ୍ତି, ତା'ର ଅପୂର୍ବ କାରୁକାର୍ଯ୍ୟକୁ ପ୍ରଶଂସା କରିଯାଆନ୍ତି; ମାତ୍ର କେହି ତାହାର ଶିଳ୍ପୀକୁଳର ନାମ ଜାଣନ୍ତି ନାହିଁ; ସ୍ରଷ୍ଟା ହୋଇ ମଧ୍ୟ ସେମାନେ କାଳକାଳକୁ ଅଜ୍ଞାତ ହୋଇ ରହିଯାଆନ୍ତି । ତାତ୍ତ୍ୱିକ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ମଧ୍ୟ ଏଇ ଉକ୍ତିଟି ଆଶ୍ଚର୍ଯ୍ୟଜନକ ଭାବରେ ସତ୍ୟ । ସ୍ଥାନରେ ଗରିମାରେ ସେ ସ୍ରଷ୍ଟାର ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱରେ ନ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ତା'ର ସମକକ୍ଷ ନିଶ୍ଚୟ । ମାତ୍ର ସ୍ୱୀକୃତିର ଦରବାରରେ ତାହାର କୌଣସି ସ୍ଥାନ ନାହିଁ ।

ଯାହା ହେଉ, ଆମର କହିବାର କଥା ହେଉଛି ଯେ, ନାଟକକୁ ବୁଝିବାର, ଯୋଗ୍ୟତାର କଷଟିରେ ତାକୁ ପରଖିବାର ପ୍ରଥମ ପାହାଚ ହେଉଛି ତତ୍ତ୍ୱ । ନାଟ୍ୟକାରଟିଏ ମା' ପେଟରୁ ଗଢ଼ାଯାଇ ଆସିନଥାଏ । ଯେହେତୁ ନାଟକ ହେଉଛି, ସକଳ ଶାସ୍ତ୍ରର ନିର୍ଯ୍ୟାସ, ତେଣୁ ନାଟ୍ୟକାରକୁ ପ୍ରଥମେ ଏଇ ସବୁ ଶାସ୍ତ୍ରକୁ ଅଧ୍ୟୟନ, ମନନ ଏବଂ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବାକୁ ପଡ଼େ; ଲୋକ-ଚରିତ୍ରସମ୍ପର୍କରେ ସୂକ୍ଷ୍ମାତିସୂକ୍ଷ୍ମ ଜ୍ଞାନ ଅର୍ଜନ କରିବାକୁ ପଡ଼େ; ସାମାଜିକ ସ୍ଥିତି ସମ୍ପର୍କରେ ଅବହିତ ହେବାକୁ ପଡ଼େ– ତେବେ ଯାଇ ଜଣେ କାଳିଦାସ କିମ୍ବା ସେକ୍ସପିୟର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇପାରେ । ସେଇଥିପାଇଁ ଆମେ କହିଛୁଁ ଯେ, ନାଟ୍ୟକାର ଆଖ୍ୟା ସ୍ପୃହଣୀୟ ହୋଇପାରେ; ମାତ୍ର ସୁଲଭ ନୁହେଁ । ଏକମାତ୍ର ଏହି କାରଣରୁ ବିଶ୍ୱରେ ନାଟକ-କାର ଅଗଣିତ; ମାତ୍ର ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ସଂଖ୍ୟା ସୀମିତ । କାଚର ସ୍ତୁପ ମଧ୍ୟରୁ ପ୍ରକୃତ ମଣିର ସନ୍ଧାନ କରିବାହିଁ ହେଉଛି ତାତ୍ତ୍ୱିକର କାର୍ଯ୍ୟ ।

ନାଟକ ଜୀବନକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରେ । କେବଳ ନାଟକ କାହିଁକି, ସାହିତ୍ୟର ଦାୟିତ୍ୱ ହେଉଛି ଏହାହିଁ । ଯୁଦ୍ଧୋତ୍ତର ଅସହାୟ, ଅସାର ଜୀବନର ବିଶ୍ଳେଷଣ କରାଗଲା, ସେ ଦେଶର ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟରେ-ଯାହାକୁ କୁହାଗଲା 'ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ' –ଯୁଦ୍ଧୋତ୍ତର ସମୟରେ ମାନବଜୀବନ ଆମୂଳ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇଯାଇଥିଲା ସତ୍ୟ; ଆତ୍ମୀୟତାର ବିଲୁପ୍ତି ଘଟିଥିଲା । ମଣିଷ ହୋଇସାରିଥିଲା ନିଜର କକ୍ଷପଥରେ ଏକାକୀ ଘୂରୁଥିବା ଏକ ଉଲ୍‌କା । ନିଃଶ୍ୱାସରୁ ତା'ର ବାହାରୁଥିଲା ଅଗ୍ନିମୟ ବିଷବାଷ୍ପ, ଯେଉଁଥିରେ ତା'ର ପରିବାର, ତା'ର ପରିବେଶ– ସବୁ ବିଷାକ୍ତ ହୋଇଯାଉଥିଲା । ଯୋଗାଯୋଗ ତା' ପକ୍ଷରେ ଅସମ୍ଭବ ହୋଇପଡ଼ିଥିଲା; କାରଣ ଶବ୍ଦସବୁ ପାରମ୍ପରିକ ଅର୍ଥ ହଜାଇ ଦେଇଥିଲା । ଏହି ସ୍ଥିତିରେ ମଣିଷ ପରିଣତ ହୋଇସାରିଥିଲା ଏକ ବିକୃତ, ବିକ୍ଷିପ୍ତ ଶବରେ । ତା' ମୁଣ୍ଡର ଦୁଇପଟେ ଶିଙ୍ଘ ଉଠିଆସିଥିଲା । କ୍ରମଶଃ ସେ ରୂପ ବଦଳାଇ ସ୍ଥୂଳଚର୍ମାବୃତ ଏକ ଗଣ୍ଡାରରେ ପରିଣତ ହୋଇଯାଉଥିଲା । ଯେଉଁମାନେ ଏହି ଅସମ୍ଭବ ସ୍ଥିତିରୁ ମଣିଷକୁ ରକ୍ଷାକରିବା ପାଇଁ ଚେଷ୍ଟାକରୁଥିଲେ, ସେମାନେ ମଧ୍ୟ ଗଣ୍ଡାରରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହେଉଥିଲେ । ସେ ଦେଶର ନାଟ୍ୟକାର ଆୟାନେସ୍କୋ ଯେତେବେଳେ ତାଙ୍କର ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ ନାଟକ 'ଗଣ୍ଡାର' (ରାଇନୋସରସ୍)ରେ ମଣିଷଜାତିର ଏଇ ଦୟନୀୟ ଭୟଙ୍କର ଘଟପରିବର୍ତ୍ତନର ବିବରଣୀ ଦେଲେ, ସେତେବେଳେ ଦର୍ଶକଙ୍କର ଅବବୋଧରେ ଏହାର ନିହିତାର୍ଥ ପ୍ରତିଫଳିତ ହେବା ସମ୍ଭବ ନଥିଲା । କେବଳ ଏହି କାରଣରୁ ସେ ଦେଶରେ ମଧ୍ୟ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରତ୍ୟାଖ୍ୟାତ ହୋଇଥିଲା । ଅବଶ୍ୟ ମଣିଷ ଏକ ଅସହାୟର ଜୀବନ

Digitized by srujanika@gmail.com

ବିତାଉଥିଲା; ମାତ୍ର ନିଜର ନିରୁପାୟତାକୁ ସ୍ୱଷ୍ଟଭାବରେ ହୃଦୟଙ୍ଗମ କରିପାରୁ ନଥିଲା । ଆୟାନେସ୍କୋ ଯେ ଫାସୀବାଦ ବିରୁଦ୍ଧରେ ନିଜର ନାଟକମାଧ୍ୟମରେ ସ୍ୱରଉତ୍ତୋଳନ କରିଛନ୍ତି, ଏହା ଦର୍ଶକ ଜାଣିବାର କୌଣସି କାରଣ ନ ଥିଲା । ସୂଚନାମୂକତାର ଏଇ ହେଉଛି ପ୍ରଧାନ ଅସୁବିଧା । ଯଥାର୍ଥ ବ୍ୟାକରଣ ଅଭାବରେ ଏହାର ତତ୍ତ୍ୱ ସାଧାରଣ ଜନତାର ବୋଧଗମ୍ୟ ହୁଏ ନାହିଁ । ଆବ୍‌ସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଠିକ୍ ଏଇ ଅସୁବିଧା ହୋଇଥିଲା । ସେମାନଙ୍କର ସୌଭାଗ୍ୟ ଯେ, ସେମାନଙ୍କ ସୃଷ୍ଟିପାଇଁ ଏକ ସାଧାରଣ ବ୍ୟାକରଣ ଅଚିରେ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇଗଲା । ଏହାର ବୈଜ୍ଞାନିକତା, ବଳିଷ୍ଠତା ଏବଂ ଯୌକ୍ତିକତା, ଆବସର୍ଡ଼ଗୋଷ୍ଠୀକୁ ସମ୍ମାନର ଶୀର୍ଷ ସ୍ଥାନରେ ନେଇ ବସାଇଦେଲା । ଉପେକ୍ଷାର ଜଞ୍ଜାଳ ମଧ୍ୟରେ ହଜିଯିବାକୁ ଯାଉଥିବାବେଳେ ଏଇ ଗୋଷ୍ଠୀ ଶ୍ରେଷ୍ଠ 'ଇଣ୍ଟଲେକ୍‌ଚୁଆଲ'ଗୋଷ୍ଠୀ ହୋଇବସିଲେ ।

ଲୋକଙ୍କର ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀରେ ଆମୂଳ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟାଇ ଯେଉଁମାନେ ଏମାନଙ୍କୁ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀଗୋଷ୍ଠୀରେ ପରିଚୟ କରାଇଦେଲେ, ସେମାନଙ୍କ ପିଠିରେ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀର ମୋହର ମାରିଦେଲେ— ସେମାନେ ହେଉଛନ୍ତି ସେ ଦେଶର ତାତ୍ତ୍ୱିକଗୋଷ୍ଠୀ । ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ ଯେ, ସେମାନଙ୍କ କୃପା ବିନା ଖ୍ୟାତି ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଏମାନଙ୍କ ନାମରେ ଗାରଟିଏ ପଡ଼ିବାର କୌଣସି ସମ୍ଭାବନା ନଥିଲା । ଏଇମାନେହିଁ ଦୂରକୁ ନିକଟ କରନ୍ତି, ଅବୁଝାର ରହସ୍ୟ ଉଦ୍‌ଘାଟନ କରନ୍ତି, ପାଠକ-ଦର୍ଶକଙ୍କର ରୁଚି ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟାନ୍ତି ଏବଂ ଉପଭୋକ୍ତା ଏବଂ ଉପଭୋଗ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ଏକ ବଳିଷ୍ଠ ସେତୁର ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରନ୍ତି । ସେମାନେ କିନ୍ତୁ କେବଳ ଦୋଷଦର୍ଶୀ ନୁହନ୍ତି; ଅନ୍ତତଃ ହେବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ସୃଷ୍ଟିର ଯାହା ଭଲ, ପ୍ରଥମେ ତାହା ଉପଭୋକ୍ତାଙ୍କୁ ଦେଖାଇଦିଆଯିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଦୁର୍ବଳ ଦିଗ ସମ୍ପର୍କରେ ସ୍ରଷ୍ଟାଙ୍କୁ ସଚେତନ କରାଇବା ତାଙ୍କର ଦାୟିତ୍ୱ । ମାତ୍ର ଏହା ସେ କରିବେ, ଯଥାର୍ଥ ହିତାକାଂକ୍ଷୀ ବନ୍ଧୁର ଭୂମିକାରେ ରହି । ଏହାକୁହିଁ ମମ୍ମଟ ଅନେକ ଦିନ ପୂର୍ବରୁ କହିଯାଇଥିଲେ 'କାନ୍ତାସମ୍ମିତ' ବୋଲି । ବ୍ରଣ ଖୋଜି ବୁଲୁଥିବା ମକ୍ଷିକା ଭଳି ଯେଉଁମାନେ ସ୍ରଷ୍ଟାର ଛିଦ୍ର ଖୋଜିବୁଲନ୍ତି, ସେମାନଙ୍କୁ ରାଜଶେଖର 'ମକ୍ଷିକା ବୃତ୍ତିଧାରୀ' ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । କବି ଦୀନକୃଷ୍ଣ ଏଇ କହିବା ଲୋକ ବା ତାତ୍ତ୍ୱିକମାନଙ୍କୁ 'ଉପମାତା' ବା ଧାତ୍ରୀର ସମ୍ମାନଜନକ ପଦମର୍ଯ୍ୟାଦାରେ ଭୂଷିତ କରିଛନ୍ତି । କେତେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଜନ୍ମଦାତ୍ରୀ ଅପେକ୍ଷା ଏଇ ଧାତ୍ରୀମାତାମାନେ ସନ୍ତାନ ପାଇଁ ଯଥାର୍ଥରେ ବହୁତ୍ୟାଗ କରିଥାଆନ୍ତି । ଇତିହାସରୁ ଧାତ୍ରୀ-ପାନ୍ନାଙ୍କର ଆତ୍ମତ୍ୟାଗର ବିବରଣୀ ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ସ୍ମରଣ କରାଯାଇପାରେ । ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗ ଏତିକିରେ ଥାଉ ।

ଏ କଥା ସମସ୍ତେ ଜାଣନ୍ତି ଯେ, ବର୍ତ୍ତମାନ ସମଗ୍ର ବିଶ୍ୱରେ ନାଟକ ମହାସଂକଟମୟ ସ୍ଥିତିଦେଇ ଗତିକରୁଛି । ମନୋରଞ୍ଜନର ବହୁସାଧନ ଅନାୟାସରେ ଲୋକଙ୍କର ହସ୍ତଗତ ହେଉଥିବାରୁ ନାଟକ ପାଇଁ ସେମାନଙ୍କର ଆଗ୍ରହ ହ୍ରାସ ପାଇବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ବଞ୍ଚିବାପାଇଁ ନାଟକ ନିଜର ମର୍ଯ୍ୟାଦାବନ୍ତ ସିଂହାସନରୁ ଓହ୍ଲାଇ ଆସି ଲଘୁ ମନୋରଞ୍ଜନଧର୍ମିତାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେବାକୁ ବାଧ୍ୟ ହେଉଛି । ଏହା ସହିତ ସଂସ୍ଥା ତଥା କଳାକାର ଏ ଉଭୟଙ୍କର ବଂଚିବାର ପ୍ରଶ୍ନ ଜଡ଼ିତ ଥିବାରୁ ଏ ବିଷୟରେ କୌଣସି ପ୍ରତିକାର ମଧ୍ୟ କରାଯାଇପାରୁନାହିଁ । ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକ ବଞ୍ଚନ୍ତି

Digitized by srujanika@gmail.com

ଉତ୍ତେଜନା ଭିତରେ କିମ୍ବା ଉତ୍ତେଜନା ସଂଗ୍ରହର ଆଶାରେ । ନାଟକ ଯଦି ସେମାନଙ୍କୁ ତାହା ଯୋଗାଇ ଦେଇ ନ ପାରିବ , ତେବେ ଏଥିପାଇଁ ଯେଉଁଠୁ ଏହା ପାଇବେ, ତାହା ପାଖକୁ ଯିବେ; ନଚେତ୍ ଜୀବନ ଭିତରୁ ଏହାର ଅନ୍ୱେଷଣ କରିବେ । ଜୀବନର ବାସ୍ତବ ଛବି, ବଞ୍ଚିବାର ସଂଘର୍ଷ, ମତର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ କିମ୍ବା ଚିନ୍ତାର ସଂଘାତ ଭିତରୁ ସେମାନଙ୍କୁ କ'ଣ ମିଳିବ ? ଜୀବନ ବାସ୍ତବରେ କ'ଣ, ତାହା ସେମାନେ ନିଜେ ବଞ୍ଚି ପ୍ରତ୍ୟେକ ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଅନୁଭବ କରୁନାହାନ୍ତି କି ? ଏଥିପାଇଁ ନାଟକ ପାଖକୁ ଯିବା କ'ଣ ଦରକାର ? ବର୍ତ୍ତମାନର ଜୀବନ ଏବଂ ପରମ୍ପରାର ଜୀବନ ମଧ୍ୟରେ ଏକ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସାମ୍ପ୍ରତିକ ସାମାଜିକ ସ୍ଥିତିକୁ ଦୋହଲାଇ ଦେଉଛି । ଜୀବନ ଚାହୁଁଛି 'ପେଟ ପୋଷ, ନାହିଁ ଦୋଷ' । ପରମ୍ପରା କହୁଛି— ସତ୍ୟଂ ବଦ, ଧର୍ମଂ ଚର । ଏ ଦୁଇ ବିପରୀତ ପ୍ରବୃତ୍ତିର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱରେ ମଣିଷ ବିଚରା 'ଶସ୍ତାସୁନ୍ଦର ମଜଭୁତ ଟିକଟି'କୁ ନିଜ ପାଇଁ ବାଛିନେଉଛି । ମାତ୍ର ନାଟକ କହୁଛି— ମୂଲ୍ୟବୋଧ, ଆଦର୍ଶ, ନୈତିକତା ପ୍ରଭୃତି ଅନେକ ଅତୁଆ କଥା । ଏଥିରେ ଉତ୍ତେଜନା କାହିଁ ? ନିର୍ମମ ବାସ୍ତବତାଠାରୁ ମୁକ୍ତି କାହିଁ ? ଯାହା ସେମାନେ ଦେଖୁନାହାନ୍ତି, ଭୋଗିନାହାନ୍ତି - ସେଇ ଅଜଣା ଅଶୁଣାର ରୋମାଞ୍ଚକର ଆକର୍ଷଣ କାହିଁ ? ସଂସାରରେ ଯାହା ଘଟୁଛି ଚଳଚ୍ଚିତ୍ରରେ ଯାହା ଦେଖାଇଦିଆଯାଉଛି, ସେସବୁ ମନ ଉପରେ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ବିସ୍ତାର କଲାବେଳେ ସାମାଜିକ ବିଧିନିଷେଧ ମଧ୍ୟରେ ତାହା ମନରୁ ଦୂରୀଭୂତ ହୋଇଯାଉନାହିଁ; କେବଳ ଦମିତ ରହୁଛି ମାତ୍ର । ବିଚରା ନାଟ୍ୟକାର ସେ ସବୁ କଥା କହିପାରୁନାହିଁ । ତା' ଉପରେ ସାମାଜିକ ଦାୟିତ୍ୱ ବୋଲି ଯେଉଁ ବୋଝଟିଏ ଲଦିଦିଆଯାଉଛି, ସେଇ ତାକୁ ପଦେ ପଦେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦେଉଛି— ଚିରନ୍ତନ, ଶାଶ୍ୱତର କଥା ଚିନ୍ତା କିରବାକୁ । ସାମୟିକ ପ୍ରୟୋଜନ ନିକଟରେ ନତି ସ୍ୱୀକାର ନ କରିବାକୁ । ବିବେକ କହୁଛି— ଆଜିର ମନୋରଞ୍ଜନ କାଲି ହେବ ଆମ୍ଘାତୀ । ସେତେବେଳେ ସମାଜପତିମାନେ କାଠଗଡ଼ାରେ ଠିଆକରିବେ ବିଚରା ନାଟ୍ୟକାରକୁ । ଅଭିଯୋଗ ହେବ, ନାଟ୍ୟକାର ବାଟଦେଖାଇଛି; ଅବୋଧ ଜନତା ସେଇ ବାଟରେ ଚାଲିଛନ୍ତି । ଏଇ କଥା କହିଥିଲା ଡ଼ଷ୍ଟଭସ୍କିଙ୍କର 'ବ୍ରଦର କାରାମୋଜଭ୍' ଉପନ୍ୟାସର ଚରିତ୍ର 'ଦ. ମିତର୍' । ନିଜର ପିତାଙ୍କୁ ହତ୍ୟା କରିସାରିବାପରେ ସେ ଘୋଷଣା କରିଥିଲା— ବାପାଙ୍କୁ ମାରିବାର କୌଣସି ଯୋଜନା ମୋର ନ ଥିଲା । ତେବେ ଇଭାନ୍ ମୋତେ ସବୁବେଳେ ବୁଝାଇ ଆସିଛି ଯେ ବାପା ମଲେ ସମସ୍ତଙ୍କର ସବୁ ଆତୁ ସୁବିଧା । ତେଣୁ ...।'' ଦାୟିତ୍ୱ ଏଡ଼ାଇବା ଆଉ ଦୋଷ ଛଡ଼ାଇବା କାର୍ଯ୍ୟରେ ମଣିଷ ଯେ କେଡ଼େ ପାରିବାର ଏ କଥା କିଏ ନ ଜାଣେ ? ସେତେବେଳେ କୁଆଡ଼େ ଯିବ ବିଚରା ନାଟ୍ୟକାରଟି ?

ଶସ୍ତା ମନୋରଞ୍ଜନର ଖୋରାକ ଯୋଗାଇଦେବା ପାଇଁ ଅବିଚାରିତ କର୍ମ ବେଳେବେଳେ ସମ୍ପ୍ରଦାୟ, ଗୋଷ୍ଠୀ,ଜାତି-ମଧ୍ୟରେ କିଭଳି ଭୟଙ୍କର ସଂଘର୍ଷ ସୃଷ୍ଟି କରୁଛି, ତାହାର ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ନିତାନ୍ତ କମ୍ ନୁହେଁ । ସେ ସବୁ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଗୋଟିଏ ଜାତି ବା ଗୋଷ୍ଠୀକୁ ଅପର ପିଛାରେ ଲଗାଇ ଦିଆଯାଉଛି । କର୍ତ୍ତୃପକ୍ଷ ତ କିଛି ପଇସା ପାଇଯାଉଛନ୍ତି । ସ୍ଥାୟୀ କ୍ଷତି ସମାଜର । ଉଭୟ ସମ୍ପ୍ରଦାୟ ମଧ୍ୟରେ ଯେଉଁ ଫାଟ ସୃଷ୍ଟି ହେଉଛି; ତାହା ଆଉ ଯୋଡ଼ି ହେଉ ନାହିଁ । ଲେଖକ, କବି ବା ନାଟ୍ୟକାର ଯଦି ଏଇ ଜନପ୍ରିୟତାର ଶସ୍ତା ଆବେଗରେ ଭାସିଯାଆନ୍ତି, ତେବେ କଣ ହେବ

Digitized by srujanika@gmail.com

ତାହାର ଦଶା ?

ସମାଜରେ ଘଟୁଥିବା ପ୍ରତ୍ୟେକ ଘଟଣା ଯେ ସାହିତ୍ୟରେ ସ୍ଥାନ ପାଇବ, ଏଭଳି କୌଣସି କଥା ନାହିଁ । ଏଥିରେ ପୁଣି ଆଲୁଅ ଆଉ ଅନ୍ଧାର ବୋଲି ଦୁଇଟି କଥା ଅଛି । ସାହିତ୍ୟ ପାଇଁ ସେଇ ଆଲୋକହିଁ ସ୍ପୃହଣୀୟ; ଯାହା ଅନ୍ଧାରର ବୁକୁ ଚିରି ବାହାରିଆସିଥିବ । ଅନ୍ଧାର ଭିତରେ ନିଶ୍ଚିହ୍ନ ହୋଇଯିବାର ଦୁର୍ବଳତା ତାକୁ ଗ୍ରାସ କରିନଥିବ । ଲୋକଙ୍କ ରୁଚି ସେମାନଙ୍କୁ ପ୍ରଭାବିତ ନ କରି ସେମାନେ ଲୋକରୁଚିର ନିୟାମକ ହୋଇପାରିଲେ, ସବୁଆଡୁ ଭଲ । ମନେରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ଲୋକରୁଚି ନିତ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନଶୀଳ ଏବଂ ଆବେଗପ୍ରଧାନ । ଗଡ୍‌ଡାଳିକା-ପ୍ରବାହହିଁ ହେଉଛି ଏକମାତ୍ର ଶବ୍ଦ, ଯାହା ସହିତ ଏହାକୁ ତୁଳନା କରାଯାଇପାରିବ । ଅନୁକୂଳ ସୁଅରେ ଭାସିଯିବାର ଆନନ୍ଦରୁ ସ୍ରଷ୍ଟା ନିଜକୁ ଦୂରେଇ ରଖିପାରିଲେ ରୁଚି ବଦଳିବ । ସେକାଳରେ ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ ଏଥିପାଇଁ କେତେକ ଅଶାଳୀନ, ଅସୁନ୍ଦର ଘୃଣାବ୍ୟଞ୍ଜକ ବ୍ୟାପାରକୁ ମଞ୍ଚରେ ସ୍ଥାନ ଦେଇ ନ ଥିଲେ । ସମାଜ ଉପରେ ତାହାର କୁପ୍ରଭାବ ପଡ଼ିବାର ଯଥେଷ୍ଟ ଆଶଙ୍କା ଥିଲା ।

ବାସ୍ତବତା ନାମରେ ଆଜି ବହୁ ଭୟଙ୍କର ବ୍ୟାପାର ଗଣମାଧ୍ୟମ ଏବଂ ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ପ୍ରଭୃତିରେ ସ୍ଥାନ ପାଉଛି । ଗଳ୍ପ, ଉପନ୍ୟାସ, ନାଟକ, ଏକାଙ୍କିକାମାନ ମଧ୍ୟ ସେ ସବୁଠାରୁ ନିଜକୁ ଦୁରେଇନେଇପାରୁନାହାନ୍ତି । ପରିଣାମରେ ସମାଜରେ ଚୋରି-ଡ଼କାୟତି, ରାହାଜାନି, ହତ୍ୟା, ଧର୍ଷଣ ପ୍ରଭୃତି ହିଂସାତ୍ମକ କାଣ୍ଡମାନ କେତେ ପରିମାଣରେ ବଢ଼ିଯାଉଛି, ତାହା ଆମେ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଅନୁଭବ କରୁଛୁଁ । ମୂଲ୍ୟବୋଧର ଅବକ୍ଷୟ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ କରୁଛୁଁ । ଏସବୁ ପଛରେ ଆମର ସାହିତ୍ୟର, ଗଣମାଧ୍ୟମର, ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ପ୍ରଭୃତିର ଭୂମିକା ନାହିଁ ବୋଲି କହିପାରୁଛୁ କି ?

ଏହି କାରଣରୁ ବିଚରା ନାଟ୍ୟକାର ପାଇଁ ଆଜିର ସମୟଟି ବଡ଼ ସଂକଟପୂର୍ଣ୍ଣ ସମୟ ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରେ । ଲୋକେ ଯେଉଁଥିରେ ବୁଝିବେ, ତାହା ସେ କରିପାରିବ ନାହିଁ । ଯାହା ସେ କରିବ, ଲୋକେ ତାକୁ ପ୍ରତ୍ୟାଖ୍ୟାନ କରିଦେବେ । ତେବେ ସେ ଲେଖିବ କାହାପାଇଁ ? ଏହାର କ'ଣ କୌଣସି ବିକଳ୍ପ ଅଛି ? ତରଳପ୍ରକୃତିର ବର୍ଣ୍ଣାଢ଼୍ୟ ଆକର୍ଷଣ ପାଖରେ ଠିଆହେଲାଭଳି ଶକ୍ତି ବା ସାମର୍ଥ୍ୟ କାହା ପାଖରେ ଅଛି ? କ'ଣ ସେଇ ବିକଳ୍ପ ?

ଖୋଜି ଖୋଜି ନାଟ୍ୟକାର ପହଞ୍ଚିଯାଇଛି 'ଲୋକନାଟକ' ପାଖରେ । ସେଥିରେ ରଙ୍ଗ ଅଛି, ଉତ୍ତେଜନା ଅଛି । ସବୁଠୁଁ ବଡ଼ କଥା, ସେଇ ସବୁ ଗ୍ରାମୀଣ ସ୍ରଷ୍ଟାମାନେ ମୂଲ୍ୟବୋଧ, ଆଦର୍ଶ ଏବଂ ନୈତିକତାକୁ ବଜାୟ ରଖି ଯାହା କହିବାର କଥା କହିଛନ୍ତି । ଗଲା ଦିନମାନଙ୍କରେ ବିଦେଶୀ ସଂସ୍କୃତିର ଅନ୍ଧ ଅନୁକରଣ ନିମନ୍ତେ କଟୁ ସମାଲୋଚନା ଶୁଣିବାକୁ ମିଳିଛି । ବିଦେଶର ଆଲୋଚକମାନେ ସ୍ପଷ୍ଟ ଭାଷାରେ ଆମକୁ ଆମର ଏଇ ପରପଦ ଧରି ଉପରକୁ ଉଠିବାର ଦୁଷ୍ପ୍ରବୃତ୍ତି ପରିହାର କରି ନିଜ ସଂସ୍କୃତି ଭିତରୁ ନିଜକୁ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ କରିବାର ମାର୍ଗ ଖୋଜିବା ନିମନ୍ତେ ବିଶେଷ ଭାବରେ ସତର୍କ କରାଇଦେଇଛନ୍ତି । ମାତ୍ର ସେଥିରେ ଗୋଟିଏ ବଡ଼ ପ୍ରତିବନ୍ଧକ ଦେଖାଦେଉଛି । ମୂଲ୍ୟବୋଧ, ଆଦର୍ଶ ପ୍ରତି ଅନୁଗତ ରହିଲେ ଚେତନାର ସ୍ତରରେ ସମ୍ପ୍ରତି ଯେଉଁ ସବୁ ଅଭିନବ ପରିବର୍ତ୍ତନମାନ ଘଟିଚାଲିଛି, ସେ ସବୁ ପ୍ରତି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣଭାବରେ ଆଖି ବୁଜିଦେବାକୁ ପଡ଼ିବ; ଅର୍ଥାତ୍ ଅନ୍ୟ କଥାରେ କହିବାକୁ ଗଲେ, ସଭ୍ୟତାର ଗତିକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଭାବରେ ଘାଣ୍ଟୁ କରିଦେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଏହା ଦ୍ୱାରା ସଭ୍ୟତାର ସଂଜ୍ଞା ବଦଳିଯିବ । ବିଚରା ସ୍ରଷ୍ଟାଟି କ'ଣ କରିବ ? ମୂଲ୍ୟବୋଧର ନିରାପଦ ଆଶ୍ରୟ ଭିତରେ ରହି, ତା' ପକ୍ଷରେ ରୋଗଶୋକ ସମସ୍ୟାହୀନ ଏକ ସୁନ୍ଦର ପୃଥିବୀର ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖିବା ସମ୍ଭବପର ହୋଇପାରିବ କି ? ନାଟ୍ୟକାର ପାଇଁ ଏହା ଏକ କଠିନ ଗଣିତ; ମାତ୍ର ଅଛିଣ୍ଡା ନୁହେଁ ।

ନାଟ୍ୟକାରର ସିଧାସଳଖ ସମ୍ପର୍କ ଦର୍ଶକ ସହିତ । ତେଣୁ ତା'ର ବକ୍ତବ୍ୟ ମଧ୍ୟ ଅନ୍ୟ ସ୍ରଷ୍ଟାମାନଙ୍କଠାରୁ ସେହିଭଳି ଅଧିକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ । ତା' ଚାରିପଟର ସମାଜରେ ଯେଉଁ ନିତ୍ୟ ନବ-ନବ-ପରିବର୍ତ୍ତନମାନ ହେଉଛି, ତହିଁରେ ପ୍ରକୃତରେ ମାନବଚେତନାର ଉତ୍ତରଣ ନିମନ୍ତେ କେଉଁଟି ଉପଯୋଗୀ, ଏହାକୁ ବୁଝିବା ହେବ ତା'ର ପ୍ରଥମ ଦାୟିତ୍ୱ । ଆଜିର ଅବକ୍ଷୟୀ ସମାଜ କେତେ ପରିମାଣରେ ଜୀବନବିରୋଧୀ, ଶାନ୍ତି ଓ ସ୍ୱସ୍ତି ବିରୋଧୀ ହୋଇପଡ଼ିଛି, ତାହା ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିବା ଏକ ଅସାଧ କାର୍ଯ୍ୟ ନୁହେଁ କିମ୍ବା ଏସବୁ ନବଚେତନାର ପରିପନ୍ଥୀ ମଧ୍ୟ ନୁହେଁ । ଯାହା ସମାଜ ପାଇଁ ମଙ୍ଗଳପ୍ରଦ, ସେ ସବୁକୁ ପ୍ରଥମେ ଚିହ୍ନିତ କରିବା ତେଣୁ ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ତାହାର ପ୍ରଥମ କାର୍ଯ୍ୟ । ଏହାଦ୍ୱାରା ସେ ସମାଜ ପ୍ରତି, ମଣିଷ ପ୍ରତି ତାହାର ଯାହା କରିବାର କଥା, ସେଥିପାଇଁ ବାଟ ପାଇଯିବ । ମହାତ୍ମା ଗାନ୍ଧୀ ଚଳିତ ଶତକର ଏକ ବିସ୍ମୟକର ସୃଷ୍ଟି । ତାଙ୍କ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ କୁହାଯାଉଥିବାବେଳେ, ତାଙ୍କର ନିର୍ମମ ହତ୍ୟାକାରୀର ପ୍ରସଙ୍ଗ ମଧ୍ୟ ଆସିଯିବ । ଏହି ନାରକୀୟ କାର୍ଯ୍ୟଟି ପଛରେ ଯୁଗୀୟ ଚେତନା କାର୍ଯ୍ୟକାରୀ ହୋଇଛି ବୋଲି ଯଦି କୁହାଯାଏ, ତେବେ ସମାଜ ପାଇଁ ତା'ର ଭୂମିକା କ'ଣ ହେବ, ଏହା ଚିନ୍ତା କରିବାର ଦାୟିତ୍ୱ ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାରର । ପ୍ରଗତିର ନାମ ପରିବର୍ତ୍ତନ । ତେବେ ଯେଉଁ ପରିବର୍ତ୍ତନ ସମାଜର ହିତାକାଂକ୍ଷୀ ନୁହେଁ, ତାକୁ ନେଇ ମଣିଷ କ'ଣ କରିବ ? ନାଟ୍ୟକାରର ଦାୟିତ୍ୱ ଏଠି କେତେ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ, ତାହା ନ କହିଲେ ମଧ୍ୟ ଚଳିବ ।

ଏ ତ ଗଲା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ବକ୍ତବ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ । ନବଚେତନାର ଆବାହନ ଏବଂ ମୂଲ୍ୟବୋଧ– ଏ ଉଭୟ ମଧ୍ୟରେ କୌଣସି ସ୍ଥାୟୀ ବିରୋଧ ନାହିଁ । ନାଟ୍ୟକାର ସାମାନ୍ୟ ଚିନ୍ତା କଲେ ଏ ଦୁଇ କୂଳକୁ ବଜାୟ ରଖି ନିଜ ବାଟରେ ଆଗେଇ ଯାଇ ପାରିବେ । ହିଂସା, ଦ୍ୱେଷ, ସ୍ୱାର୍ଥପରତା, ସାମ୍ପ୍ରଦାୟିକତା, ସଂକୀର୍ଣ୍ଣତା, କପଟାଚାର – ଏସବୁର ସୃଷ୍ଟି ମଣିଷ ସହିତ – କେବଳ ଯୁଗଭେଦରେ ତା'ର ପରିମାଣଗତ ସ୍ଥିତିରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ହେଉଥାଏ । ଏହାକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରାଯାଏ ସାମାଜିକ ଶୃଙ୍ଖଳା ଦ୍ୱାରା । କୌଣସି ଯୁଗରେ ଯଦି ତାହାର ବିସ୍ଫୋରଣ ଘଟିଯାଏ, ତେବେ କ'ଣ ତାକୁ 'ନବଚେତନା'ର ବାର୍ତ୍ତାବହ ବୋଲି କୁହାଯିବ । ନାଟ୍ୟକାର ସମସାମୟିକତା ନାମରେ ତାହାରି ଜୟଗାନ କଲେ, ତାକୁ ସ୍ୱାଗତ କରାଯିବ ? ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଯଦି ଏସବୁ ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉଠାଏ, ତେବେ ତାକୁ 'ଆଧୁନିକତା'ର ପରିପନ୍ଥୀ ବୋଲି ଧରିନିଆଯିବ ? ନାଟ୍ୟକାର ଆଗରେ ତେଣୁ ବାଟ ରହିଛି । ସେ କେବଳ ତାକୁ ବାଛିନେବ । ଅଙ୍କ କଠିନ ସତ୍ୟ; ମାତ୍ର ଅଛିଣ୍ଡା ନୁହେଁ ବୋଲି ଆମେ ତେଣୁ କହିଛୁ ।

ନାଟକର ଶୈଳୀ ବା ଆଙ୍ଗିକକୁ ନେଇ ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠୁଛି । କେଉଁ ଶୈଳୀଟି ତା'ର ବକ୍ତବ୍ୟ ପାଇଁ ଉପଯୁକ୍ତ ହେବ, ଏହା ଠିକ୍ କରିବା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ବ୍ୟାପାର । ଆମର ଆଧୁନିକ

Digitized by srujanika@gmail.com

ନାଟକ ସେ ଦେଶର ନାଟକର ଅନୁକରଣରେ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା । ସେତେବେଳେ ଶୈଳୀ କଥା ସ୍ୱତନ୍ତ ଭାବରେ ଚିନ୍ତା କରିବାର ଅବକାଶ ନଥିଲା । ଦୀର୍ଘକାଳ ଆମେ ସେ ଦେଶର ଶୈଳୀକୁ ଅନୁସରଣ କରିଚାଲିଲୁଁ । ଏବେ ମଧ୍ୟ ଅଧିକାଂଶ କ୍ଷେତ୍ରରେ ତାହାହିଁ ହେଉଛି । କେତେକ ନୂତନତା ପାଇଁ ଫେରୁଛନ୍ତି ଆମର ପରମ୍ପରା ପାଖକୁ । ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକ ତାକୁ ମଧ୍ୟ ଗ୍ରହଣ କରିନେଉଛନ୍ତି । ତେବେ ଶୈଳୀ ଠିକ୍ କରାଯାଏ ବକ୍ତବ୍ୟକୁ ନେଇ । ଶୁଣାଯାଏ ଯେ, 'ଅଭିଜ୍ଞାନ ଶକୁନ୍ତଳା' ନାଟକକୁ 'ଛଉନୃତ୍ୟ' ଶୈଳୀରେ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଯାଇଛି ବା କରାଯିବା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ ହେଉଛି । ଛଉ ଏକ ଚମତ୍କାର, ବର୍ଣ୍ଣାଢ୍ୟ, କଳାତ୍ମକ ସାମରିକ ନୃତ୍ୟ । ଏବେ ତାହା ସାହାଯ୍ୟରେ ଯଦି ଗୋଟିଏ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ପ୍ରେମ-କାହାଣୀକୁ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଯାଏ , ତାହାହେଲେ ତାକୁ ଦେଖି ମହାଜନମାନେ ନିଶ୍ଚୟ ସ୍ମେରମୁଖ ହୋଇଉଠିବେ । ମନେକରାଯାଉ, ବେତସ କୁଞ୍ଜର ଶାନ୍ତଶୀତଳତା ମଧ୍ୟରେ ଦୁଷ୍ମନ୍ତଙ୍କର ଶକୁନ୍ତଳାଙ୍କୁ ପ୍ରେମ ନିବେଦନର ଦୃଶ୍ୟ କିମ୍ବା କଣ୍ୱଙ୍କଠାରୁ ଶକୁନ୍ତଳା ବିଦାୟ ନେଉଥିବାର ଦୃଶ୍ୟ । ଏହାକୁ ଯେତେବେଳେ ଅଭିନେତା ଛଉ ନାଚର ଦର୍ପିତ ପଦକ୍ଷେପରେ ଅଭିନୟ କରୁଥିବେ, ସେତେବେଳେ ଦର୍ଶକମାନେ ଉପଭୋଗ କରିପାରିବେ କି ? ଏଥିପାଇଁ ତେଣୁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ନିଜସ୍ୱ ବୋଧବୁଦ୍ଧିହିଁ ନିୟାମକ ହେବା ଉଚିତ । ଯଦି ସେ ବିଚାରୁଛନ୍ତି ଯେ, ବକ୍ତବ୍ୟପାଇଁ ଲୋକନାଟ୍ୟ-ଶୈଳୀ ଉପଯୁକ୍ତ, ତେବେ ସେ ତାହା କରିପାରନ୍ତି । 'ଆଗାମୀ' ନାଟକକୁ ଯଦି 'ଦେଶୀଆନାଟ' ଶୈଳୀରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରାଯିବାକୁ ଉଦ୍ୟମ କରାଯାଏ, ତେବେ କିଭଳି ପରିସ୍ଥିତି ହେବ ? ତେବେ ଶୈଳୀ ଯାହା ହେଉ, ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ବାର୍ତ୍ତାହିଁ ହେଉଛି ବଡ଼ କଥା । କେମିତି ତାହା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ପାଖରେ ପହଞ୍ଚାଇ ଦିଆଯିବ, ତାହା ବିଚାରିବା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଦାୟିତ୍ୱ ।

ଆମେ ପୂର୍ବରୁ ବହୁବାର କହିଆସିଛୁଁ, ଏଠରେ ମଧ୍ୟ ଆଉ ଥରେ ତାହାର ଆବୃତ୍ତି କରି କହୁଛୁଁ – ନାଟକ ମଣିଷର କଥାହିଁ କହିବ । ସେଇ ମଣିଷ କେବଳ ହିଂସା ଦ୍ୱେଷ, ବର୍ବରତା, ଠକାମି, ମୁକ୍ତ ଅବାଧ ଯୌନାଚାର କିମ୍ବା ସ୍ୱାର୍ଥପରତାକୁ ନେଇ ବଞ୍ଚୁନଥିବ । ତା' ଭିତରେ ମଣିଷ ପାଇଁ ସାମାନ୍ୟ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଉଦ୍‌ବେଗ ଥିବ, ସମାଜ ପାଇଁ ଟିକିଏ ହେଲେ ଚିନ୍ତା ଥିବ । ପାଶବିକକୁ ମାନବିକ, କର୍କଶକୁ କୋମଳ କରିପାରିବାର ମନୋବୃତ୍ତି ଥିବ । ସମସ୍ତ ତିକ୍ତତାର ଗରଳକୁ ମାଧୁର୍ଯ୍ୟର ଅମୃତରେ ରୂପାନ୍ତରିତ କରିପାରିବାର ଶକ୍ତି ଥିବ । ଅତୀତକୁ ବର୍ତ୍ତମାନର ସେବାରେ ଲଗାଇପାରିବାର ସ୍ୱପ୍ନ ଥବ । ମହମ୍ମଦ ଘୋରୀମାନଙ୍କୁ ଛାଡ଼ି ମୁକୁନ୍ଦଦେବମାନଙ୍କୁ ଜାତି ଆଗରେ ବାଢ଼ିଦେବାର ଉଦ୍ୟମ ଥିବ । ମଣିଷ ପାଇଁ ମଣିଷର କଥା ମଣିଷଦ୍ୱାରା କୁହାଇବାର ସତ୍‌ସାହସ ଥିବ ।

ଜର୍ମାନ୍ ନାଟ୍ୟକାର ବ୍ରେଖ୍‌ଟଙ୍କ ପ୍ରସଙ୍ଗ ଆମେ ଇତିପୂର୍ବରୁ ଆଲୋଚନା କରିଛୁଁ । ରୂପକଥାକୁ ବାସ୍ତବ ଜୀବନର ପଥପ୍ରଦର୍ଶକ କରାଇବାରେ ତାଙ୍କର ଯେଉଁ କୁଶଳତା, ତାହାହିଁ ତାଙ୍କୁ ନାଟ୍ୟପ୍ରେମୀମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ସ୍ମରଣୀୟ କରି ରଖିଛି । ବ୍ରେଖ୍‌ଟ ତାଙ୍କର ଥିଏଟର୍‌ରେ ସାମାଜିକ ବାସ୍ତବବାଦ ନାମକ ଆଲୋଚନାରେ କହିଛନ୍ତି, ''ଜୀବନ ଓ ମାନବିକ ସମ୍ପର୍କଗୁଡ଼ିକର ପୁନର୍ପ୍ରତିବେଦନ ହେଉଛି ସମାଜବାଦୀ ବାସ୍ତବବାଦ; ଯାହା କଳାତ୍ମକ ପଦ୍ଧତିରେ ସମାଜବାଦୀ

Digitized by srujanika@gmail.com

ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ବାସ୍ତବତାନୁସାରୀ ହୋଇଥାଏ ।'' ମାନବିକ ସମ୍ପର୍କର ପୁନର୍ମୂଲ୍ୟାୟନ ପାଇଁ ସେ ଉଦ୍ୟମ କରିଛନ୍ତି ତାଙ୍କର ନାଟକମାଧ୍ୟମରେ । 'Good Women of Setzuan' ନାଟକରେ ସେଇ ମାନବାତ୍ମାର ଅସହାୟତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉଠାଇଛନ୍ତି ଜଣେ ନାରୀ ଦ୍ୱାରା । ଅତ୍ୟାଚାରର ଯଦି କୌଣସି ପ୍ରତିକାର ନାହିଁ, ତେବେ ସେ ନଗର, ଜନପଦ, ସଭ୍ୟତା ସବୁ ଧ୍ୱଂସ ପାଇଯିବା ବରଂ ଭଲ ବୋଲି ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେଇଛନ୍ତି । ସାମାଜିକ ନିପୀଡ଼ନ ଯେଉଁଠି ବିଦ୍ରୋହ ପାଇଁ ପ୍ରେରିତ କରୁନାହିଁ, ସେଠାରେ ମାନବ ଆତ୍ମା କଳୁଷିତ; ତାର ପରିବର୍ତ୍ତନ ପାଇଁ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ । ଏଥିରେ ଜୀବନର ବିକାଶର ତଥା ମାନବୀୟ ଚେତନାର ସ୍ଫୁରଣର କଥାହିଁ ସ୍ପଷ୍ଟଭାବରେ କୁହାଯାଇଛି । ଅତ୍ୟାଚାରୀ ପୁଞ୍ଜିବାଦର ଧ୍ୱଂସକାମନା କରାଯାଇଛି । ସମସ୍ତେ ଜାଣନ୍ତି, ଏଥିରେ କୌଣସି ନୂଆ କଥା କୁହାଯାଇନାହିଁ; ସେଇ ପୁରୁଣା କଥାକୁ ନୂଆ ରୂପରେ କୁହାଯାଇଛି । ପୃଥିବୀର ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରାନ୍ତର ବିଭିନ୍ନ ଭାଷାର ଅଜସ୍ର ଜନତା ତାକୁ ଶୁଣୁଛନ୍ତି ଏବଂ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ପ୍ରଶଂସାରେ ପଞ୍ଚମୁଖ ହୋଇପଡୁଛନ୍ତି । ତାହାର ପ୍ରଧାନ କାରଣ ହେଉଛି, ଏଥିରେ ସୃଷ୍ଟିର ସେଇ ସବୁ ମଣିଷମାନଙ୍କ କଥା କୁହାଯାଇଛି, ଯେଉଁମାନେ ସଂଖ୍ୟାରେ ଗରିଷ୍ଠ ହୋଇ ମଧ୍ୟ ଯୁଗ-ଯୁଗଧରି ମୁଷ୍ଟିମେୟ ଗୋଷ୍ଠୀର ସ୍ୱାର୍ଥ-ସୁରକ୍ଷାର ମାଧ୍ୟମ ହୋଇଆସିଛନ୍ତି ।

ଆମେ ଆଶା କରୁଛୁ, ସାମ୍ପ୍ରତିକ ନାଟକ ଏଇଭଳି ହେବ – ଦୁର୍ବଳ ପାଇଁ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିବ । ନିଷ୍ପୀଡ଼ନ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଦୃଢ଼ ପ୍ରତିବାଦ ଜଣାଇବ । ଅସହାୟର ହୃଦୟରେ ସମ୍ଭାବନାର ସଞ୍ଚାର କରିବ । ମଣିଷର ଅତ୍ୟାଚାରରେ ମଣିଷ ମୂକ ଦେଖଣାହାରୀ ହୋଇ ରହିପାରିବ ନାହିଁ । ଏ କଥା କହିବା ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାର କେଉଁ ଶୈଳୀ ବ୍ୟବହାର କଲା, ଚରିତ୍ର ବା ଘଟଣା କେଉଁ ସ୍ତରରୁ ଗ୍ରହଣ କଲା, ନାଟ୍ୟ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ସ୍ୱରୂପ କଣ ହେଲା, ଶୀର୍ଷବିନ୍ଦୁ ପରେ ନାଟ୍ୟକାହାଣୀ ନିମ୍ନମୁଖୀ ହେଲା କିମ୍ବା ନାହିଁ– ଏ ସବୁ ଆମ ପାଇଁ ଆଦୌ ବଡ଼ କଥା ନୁହେଁ । ଅଭିଜାତ ମଣିଷର ଅବଦମିତ ଯୌନ-କାମନାର ବିକୃତ ବିସ୍ଫୋରଣ ଏବଂ ତାହାର ମନୋବୈଜ୍ଞାନିକ ବ୍ୟାଖ୍ୟା ଶୁଣିବା ପାଇଁ ମଧ୍ୟ ଆମର ଆଦୌ ଆଗ୍ରହ ନାହିଁ । ଆମ ଆଖିଆଗରେ ଅଛନ୍ତି ଏ ଦେଶର ସାଧାରଣ ଜନତା– ସେମାନଙ୍କର ପାପ-ପୁଣ୍ୟ, ସୁଖ-ଦୁଃଖ, ଦୋଷ-ଦୁର୍ବଳତା ଆଉ ଉଦାର ମାନବିକତା । ତାହାର ରୂପାୟନହିଁ ଆମ ପାଇଁ ଆଧୁନିକ । ମନୁଷ୍ୟର ଜୀବନବେଳାରେ ଯେତେବେଳେ ଜୁଆର ଆସେ, ସେତେବେଳେ ତହିଁରେ ତାର ସମସ୍ତ ଦୋଷଦୁର୍ବଳତା ଭାସିଯାଏ ଏବଂ ତାର ବିଜୟ ସୁନିଶ୍ଚିତ ହୋଇଯାଏ । ନାଟକମାଧ୍ୟମରେ ଆମେ ସେଇ ଶୁଭବାର୍ତ୍ତା ଶୁଣିବା ପାଇଁ ତୃଷିତ ପ୍ରାଣରେ ଅପେକ୍ଷା କରିଛୁଁ ।

□□□

Digitized by srujanika@gmail.com

ସହାୟକ ଗ୍ରନ୍ଥସୂଚୀ

ଇଂରାଜୀ

A. Nicoll	(1931)	The Theory of Drama.
A. Nicoll	(1982)	The Theatre and Dramatic Theory.
Harold Downs (Ed)		Theatre and Stage Vol. I & II
Herman Ould		Dramatic Technique.
J. L. Styan	(1960)	The Elements of Drama.
Marjousrie Boulton	(1963)	The Anatomy of Drama.
Martin Esslin	(1974)	The Theatre of the Absurds.
Martin Esslin	(1976)	The Anatomy of Drama.
William Archer	(1913)	Play Making.
W.H. Hudson	(1968)	An Introduction to the Study of Literature.
Aristotle		Poetics.
Brooks & Stillman		Understanding Drama.
Barret H. Clark	(1938)	A Study of the Modern Drama.
Kitto H.D.F.	(1956)	Form and Meaning of Drama.
William T. Prince	1892)	The Technique of the Drama.
Richard I. A.	(1925)	Principles of Literary Criticism.
Walter E.	(1925)	How to Write a Play.
Sangeet Natak Akademy	(1989)	Contemporary Indian Theatre.
V.S. Agarwal	(1970)	Ancient Indian Folk Culture.
Varadapande M.L.	(1979)	Traditions of Indian Theatre
Varadapande M.L.	(1981)	Ancient Indian & Indo-Greek Theatre.
Sharma H.V.	(1987)	The Theatre of the Buddhists.

ହିନ୍ଦୀ, ବଙ୍ଗଳା, ଓଡ଼ିଆ, ସଂସ୍କୃତ

ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ		ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର (ଚୌଖମ୍ଭା)
ବିଶ୍ୱନାଥ କବିରାଜ		ସାହିତ୍ୟ ଦର୍ପଣ
ଅଜିତ କୁମାର ଘୋଷ	(୧୯୫୯)	ନାଟକେର କଥା
ଆଲୋକ ରାୟ (ସଂ)	(୧୯୬୩)	ସାହିତ୍ୟ କୋଷ(ନାଟକ)
କମଳିନୀ ମେହେଟା		ନାଟକକେ ତତ୍ତ୍ୱ : ମନୋବୈଜ୍ଞାନିକ ଅଧ୍ୟୟନ
ଗୋବିନ୍ଦ ଦାସ	(୧୯୬୧)	ନାଟ୍ୟକଳା ମୀମାଂସା
ନଗେନ୍ଦ୍ର	(୧୯୭୦)	ଅରସ୍ତୁ କେ କାବ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର
ଶଶିପ୍ରଭା କ୍ଷତ୍ରୀ	(୧୯୫୧)	ନାଟକକୀ ପରଖ୍

Digitized by srujanika@gmail.com

ସାଧନ କୁମାର ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟ	(୧୯୫୯)	ନାଟକ ଲେଖାର ମୂଳସୂତ୍ର
ସାଧନ କୁମାର ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟ	(୧୯୬୩)	ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ମୀମାଂସା
ସାଧନ କୁମାର ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟ	(୧୯୫୭)	ନାଟକ ଓ ନାଟକୀୟତ୍ୱ
ପ୍ରବୋଧ ବନ୍ଧୁ ଅଧିକାରୀ		ନାଟ୍ୟ ବିଜ୍ଞାନ -୧ମ
		ଅଭିନୟ ବିଜ୍ଞାନ -୨ୟ
		ନାଟ୍ୟ ବିଜ୍ଞାନ -୩ୟ
		ନାଟ୍ୟ ବିଜ୍ଞାନ -୪ର୍ଥ
ଅନନ୍ତ ଚରଣ ଶୁକ୍ଳ	(୧୯୬୯)	ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ କାବ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ
କାଳୀଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକ	(୧୯୭୩)	ମଞ୍ଚଧାରା
କୃଷ୍ଣ ଚରଣ ବେହେରା	(୧୯୭୮)	ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ ପରିଚୟ
ଗିରିଜା ଶଙ୍କର ରାୟ	(୧୯୪୩)	ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକଳା
ବୀରକିଶୋର ଦାସ	(୧୯୭୫)	ଯୁଗେ ଯୁଗେ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ
ସର୍ବେଶ୍ୱର ଦାଶ	(୧୯୭୭)	ନାଟକ ବିଚାର
ଉଦୟ ଶଙ୍କର ଭଟ୍ଟ	(୧୯୬୧)	ସାହିତ୍ୟ କେ ସ୍ୱର
ଗୋବିନ୍ଦ ତ୍ରିଗୁଣାୟତ	(୧୯୫୯)	ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ ସମୀକ୍ଷା କେ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ
ଗୋଲାବ ରାୟ	(୧୯୫୦)	କାବ୍ୟ କେ ରୂପ
ଚନ୍ଦ୍ରଭାନୁ ସୀତାରାମ ସୋନେବର୍ଣ୍ଣେ	(୧୯୭୨)	ସାହିତ୍ୟ ଶାସ୍ତ୍ର
ହଜାରୀ ପ୍ରସାଦ ଦ୍ୱିବେଦୀ	(୧୯୬୦)	ସମୀକ୍ଷା ଶାସ୍ତ୍ର
କାଳୀ ଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକ	(୧୯୭୫)	କୁମ୍ଭାରଚକ
ଗିରୀଶ ଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ର	(୧୯୮୧)	ଓଡ଼ିଆ ଏକାଙ୍କିକା : ଧରା ଓ ଧାରା
ଜାନକୀ ବଲ୍ଲଭ ମହାନ୍ତି	(୧୯୭୩)	ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟ
ନଟବର ସାମନ୍ତରାୟ	(୧୯୬୪)	ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ
ଜୟନ୍ତ କୁମାର ଦାସ	(୧୯୮୭)	ଓଡ଼ିଆ ବେତାର ନାଟକ
ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ	(୧୯୮୦)	ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ରୂପବିଭବ
ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ	(୧୯୮୮)	ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ରୀତି ଓ ପ୍ରବୃତ୍ତି
ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ	(୧୯୯୦)	ନୂତନ ଧରାତଳର ନାଟକ
ମୋହନ ରାକେଶ	(୧୯୭୫)	ସାହିତ୍ୟିକ ଔର ସାଂସ୍କୃତିକ ଦୃଷ୍ଟି
ରାଜବଂଶ ସରାୟ ହୀରା	(୧୯୭୬)	ଭାରତୀୟ ଆଲୋଚନା ଶାସ୍ତ୍ର
ରାମକୁମାର ବର୍ମା	(୧୯୫୯)	ଏକାଙ୍କୀ କଳା
ଶ୍ରୀପତି ତ୍ରିପାଠୀ	(୧୯୭୧)	ହିନ୍ଦୀ ନାଟକ ପର ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ପ୍ରଭାବ
ସିଦ୍ଧନାଥ କୁମାର	(୧୯୭୧)	ହିନ୍ଦୀ ଏକାଙ୍କିକା ଶିଳ୍ପବିଧି କା ବିକାଶ
ହରିଶ୍ଚନ୍ଦ୍ର ଖାନ୍ନା	(୧୯୫୫)	ରେଡ଼ିଓ ନାଟକ

Digitized by srujanika@gmail.com